

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

RENATA DUPRÉ LOBATO

TOMIE OHTAKE E O ABSTRACIONISMO INFORMAL NO BRASIL

NITERÓI

2013

RENATA DUPRÉ LOBATO

TOMIE OHTAKE E O ABSTRACIONISMO INFORMAL NO BRASIL

Monografia de conclusão de  
curso apresentada ao  
Curso de Produção Cultural da  
Universidade Federal  
Fluminense, como requisito  
para a obtenção  
do título de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. ÍTALO BRUNO ALVES

NITERÓI

2013

RENATA DUPRÉ LOBATO

TOMIE OHTAKE E O ABSTRACIONISMO INFORMAL NO BRASIL

Monografia de conclusão de  
curso apresentada ao  
Curso de Produção Cultural da  
Universidade Federal  
Fluminense, como requisito  
para a obtenção  
do título de Bacharel.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Ítalo Bruno Alves - Orientador  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Me. Marina Freire da Cunha Vianna  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Me. Pierre Georges Gabriel Crapez  
Universidade Federal Fluminense

Niterói  
2013

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a minha família por estar sempre presente durante este processo e por me dar todo o apoio, principalmente quando a estrada se tornou difícil. Agradeço em especial a meu pai, a minha mãe e a minha irmã, Antonio, Elza e Marina, por todo o apoio possível, material, moral e espiritual, e pela paciência e dedicação para me ajudar a completar esta importante etapa. A meus pais, agradeço a minha formação como pessoa e o suporte educacional, os quais me fizeram chegar até aqui.

Agradeço a minha tia Cecília, que mesmo de outro país foi muito atenciosa e me ofereceu o suporte emocional que me deu força! A minha tia Teresa, que com sua calma e eterno carinho esteve sempre ao meu lado durante este processo. A meus tios Cristina e William, pela indicação de bibliografia e por estarem sempre presentes e disponíveis para o que eu precisasse. Agradeço a minhas primas Alice, Aline e Helena pela eterna amizade e companheirismo!

Ao meu orientador, Ítalo Bruno Alves, pela indicação de rica bibliografia sobre o expressionismo e abstracionismo, sem a qual não seria possível realizar a monografia com este formato.

Agradeço também a pessoas muito especiais da minha vida: Priscila, Gabrielle, Jéssica, Carolline, Bernardo e Ricardo pela força e imensa amizade, além da paciência com minhas ausências e por estarem sempre a postos para me dar apoio quando eu mais precisei. Obrigada por tudo!

A minha chefe, Tatiana, pela compreensão e flexibilidade nos horários, estabelecendo uma relação chefe-funcionária de confiança e apoio. A troca foi e tem sido muito boa. Obrigada!

Agradeço à Tânia, colega de trabalho, que com sua experiência e dedicação me ofereceu apoio e tranquilidade nos momentos de conflito entre horários de trabalho e faculdade.

Ao Instituto Tomie Ohtake e seus funcionários por me darem a devida atenção na compra de catálogos, livros, filmes sobre a artista e também pelas dicas preciosas.

E finalmente, agradeço as amigas da UFF Cibele, Ligia, Tainá, Joana, Thaís e Tharcilla pelos trabalhos que fizemos juntas, pela parceria e também, é claro, pelos momentos de diversão! A Andressa por compartilharmos da mesma fase de entrega da monografia, compartilhando também de confissões, desabafos e aflições, porém conseguimos passar por tudo isso juntas, sempre dando apoio uma à outra.

## RESUMO

O presente trabalho tem como proposta delinear a trajetória da artista plástica Tomie Ohtake, partindo da análise do Abstracionismo Informal no Brasil e no mundo, e considerando as origens deste estilo a partir do Expressionismo Alemão, quanto os artistas e movimentos precursores à artista. A pesquisa tem como foco a sua obra, com base nos aspectos histórico-sociais de sua biografia, assim como o fundamental encontro do ocidente com o oriente em suas diversas formas de expressões artísticas como pinturas, esculturas, gravuras e obras de arte públicas. O objetivo fundamental é o de refletir sobre a trajetória de Tomie Ohtake como artista plástica, inserida no contexto do abstracionismo informal, proeminente linguagem artística na América do Norte e Europa, contextualizando-a nos moldes brasileiros. Ao partir destes pressupostos, este estudo tem ênfase na obra de Tomie, bem como em sua singularidade como artista, refletindo sobre sua importância no cenário das artes plásticas no Brasil por meio da análise de livros, entrevistas, filmes e exposições sobre a obra da artista.

**Palavras-chave:** Tomie Ohtake, Abstracionismo Informal, Brasil, Expressionismo Alemão, ocidente, oriente, artes plásticas.

## SUMÁRIO

Lista de Ilustrações .....	p. 9
Introdução .....	p. 14
1 Expressionismo e Expressionismo Abstrato: A autonomia na criação plástica .....	p. 15
2 Abstracionismo Informal no Brasil .....	p. 36
2.1 Artistas abstracionistas no Brasil .....	p. 40
2.1.1 Antonio Bandeira .....	p. 41
2.1.2 Fayga Ostrower .....	p. 45
2.1.3 Manabu Mabe .....	p. 51
2.1.4 Flávio Shiró .....	p. 53
3 Tomie Ohtake e o contexto brasileiro .....	p. 56
3.1 Vida de Tomie Ohtake .....	p. 57
3.2 Fases da pintura de Tomie Ohtake .....	p. 61
3.2.1 Primeira fase – Pinturas de 1952 e 1962 .....	p. 63
3.2.2 Segunda fase – Pinturas de 1962 a 1970 .....	p. 67
3.2.3 Terceira fase – Pinturas de 1971 a 1980 .....	p. 69
3.2.4 Quarta fase – Pinturas de 1981 a 1986 .....	p. 72
3.2.5 Quinta fase – Pinturas de 1986 a 1989 .....	p. 74
3.2.6 Sexta fase – Pinturas de 1989 a 1992 .....	p. 76
3.2.7 Sétima fase – Pinturas de 1992 a 1997 .....	p. 78
3.2.8 Oitava fase – Pinturas de 1996 a 2001 .....	p. 82
3.2.9 Pinturas novas – Pinturas a partir de 2009 .....	p. 83
3.3 Obras de arte públicas e esculturas de Tomie .....	p. 91
3.3.1 Estação de metrô Consolação – São Paulo .....	p. 92
3.3.2 Edifício Tomie Ohtake – São Paulo .....	p. 93
3.3.3 Estrela – Lagoa Rodrigo de Freitas .....	p. 93
3.3.4 Escultura do Parque Industrial da Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração – Araxá .....	p. 94
3.3.5 Teto do Teatro Pedro II – Ribeirão Preto .....	p. 96
3.3.6 Escultura em concreto armado – Av. 23 de Maio, São Paulo .....	p. 96
3.3.7 Escultura – Hotel Blue Tree Alvorada – Brasília .....	p. 97

3.3.8 Esculturas de Tomie .....	p. 99
3.4 Gravuras de Tomie .....	p. 100
3.5 Tomie e o Abstracionismo .....	p. 103
Conclusão .....	p. 113
Bibliografia .....	p. 114



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### Capítulo 1

1. Edvard Munch, *O grito* (1893) - <http://www.recantodasletras.com.br> (acessado em 12 de março de 2013)
2. Edvard Munch, *Puberdade* (1895) In ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 258
3. Erich Heckel, *Houses near Rome* (1909) - <http://theredlist.fr> (acessado em 15 de março de 2013)
4. Franz Marc, *Cavalos azuis* (1911) – <http://www.walkerart.org> (acessado em 14 de março de 2013)
5. Vassili Kandinsky, *Improvisação* (1912) - <http://museuhoje.com/app/v1/br/pintura/58-kandinsky> (acessado em 15 de março de 2013)
6. Matisse – *A dança* (1910) - <http://noticias.universia.com.br> (acessado em 14 de março de 2013)
7. Mark Rothko - *Vermelho e azul sobre vermelho* (1959) - ARGAN op.cit. p. 625
8. Jackson Pollock – *Ritmo de Outono* (1950) - <http://www.pinceladas-fms.com> (acessado em 14 de março de 2013)

### Capítulo 2

9. Antonio Bandeira – *O sol e a cidade* - <http://www.mercadoarte.com.br> (acessado em 14 de março de 2013)
10. Antonio Bandeira – *A grande cidade iluminada* (1953) - <http://www.rumocertoproducoes.com.br> (acessado em 14 de março de 2013)
11. Fayga Ostrower - Ilustração para o livro *O Cortiço* (1944) - <http://www.faygaostrower.org.br> (acessado em 12 de março de 2013)
12. Fayga Ostrower (1968) - <http://www.faygaostrower.org.br> (acessado em 12 de março de 2013)
13. Fayga Ostrower – Sem título (2001) - <http://www.faygaostrower.org.br> (acessado em 25 de fevereiro de 2013)
14. Manabu Mabe, Sem título (cerca de década de 1950) - <http://www.mabe.com.br/> (acessado em 09 de março de 2013)
15. Manabu Mabe – Sem título (cerca de década de 1980) - <http://www.mabe.com.br/> (acessado em 09 de março de 2013)

16. Flávio Shiró, *Vôo noturno* (1959) - <http://www.flavioshiro.com> (acessado em 08 de março de 2013)
17. Flávio Shiró – *A espera* (1984) - <http://www.flavioshiro.com> (acessado em 08 de março de 2013)

### Capítulo 3

18. Foto: Tomie Ohtake - <http://www.bomestaremcasa.com.br/?p=4048> (acessado em 06 de março de 2013)
19. Sem título (1960) - OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 85
20. Sem título (1961) - OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 99
21. Sem título (1962) - OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 88
22. Sem título (1960) - OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 84
23. Sem título (1967) - OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 114
24. Sem título (1969) - OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 123
25. Sem título (1970) - OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 127
26. Sem título (1977) - Catálogo da exposição *Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia* (2004)
27. Sem título (1978) - Ibid
28. Sem título (1979) - Ibid
29. Sem título (1980) – Ibid
30. Sem título (1982) – Ibid
31. Sem título (1982) – Ibid
32. Sem título (1984) – Ibid
33. Sem título (1986) - OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 201
34. Sem título (1987) – Ibid p. 205

35. Sem título (1989) - Catálogo da exposição “Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia” (2004)
36. Sem título (1992) - OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 258
37. Sem título (1997) - OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 264
38. Sem título (1989) - Catálogo da exposição “Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia” (2004)
39. Sem título (1992) - Ibid
40. Sem título (1992) - Ibid
41. Sem título (1993) – Ibid
42. Sem título (1996) - Ibid
43. Sem título (1996) - Ibid
44. Sem título (1997) - Ibid
45. Sem título (1997) - OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 298
46. Sem título (2000) - Catálogo da exposição “Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia” (2004)
47. Sem título (2010) - Imagem extraída de <http://www.jornaljovem.com.br/edicao20/exposicao65.php> (data de acesso 06-03-13)
48. Sem título (2010) - INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Tomie Ohtake – Pinturas Novas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.
49. Sem título (2012) - Foto produzida na exposição “Pintura e Pureza”, Galeria Nara Roester, em 09/03/13: Arquivo pessoal Renata Dupré Lobato
50. Sem título (2012) - Foto produzida na exposição “Pintura e Pureza”, Galeria Nara Roester, em 09/03/13: Arquivo pessoal Renata Dupré Lobato
51. Sem título (2012) – Ibid
52. Sem título (2012) - Ibid
53. Sem título (2012) – Ibid
54. Sem título (2009) - INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Tomie Ohtake – Pinturas Novas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.
55. Sem título (2010) – Ibid
56. Sem título (2010) - Ibid

57. Sem título (2010) – Ibid
58. *Quatro Estações* (1991) - Arquivo pessoal Renata Dupré Lobato (fotos produzidas em 10 de março de 2013)
59. Edifício Tomie Ohtake - OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 14
60. Estrela, Lagoa Rodrigo de Freitas - OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 4
61. Sem título (1999-2000) - OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 34
62. Teto do Teatro Pedro II - OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 22
63. Escultura em concreto armado (1988) - <http://www.al.sp.gov.br> (acessado em 17 de março de 2013)
64. Escultura, Hotel Blue Tree Alvorada (2001) - OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 40
65. Sem título (1999), ferro tubular - Foto produzida na exposição “Pintura e Pureza”, Galeria Nara Roester, em 09/03/13: Arquivo pessoal Renata Dupré Lobato
66. Sem título (1999), ferro tubular – Ibid
67. Sem título (1999), ferro tubular – Foto produzida na exposição “Tomie Ohtake – Correspondências”, Instituto Tomie Ohtake, em 09/03/13: Arquivo pessoal Renata Dupré Lobato
68. Sem título (1998) Gravura em metal - Sem título (2000) - Catálogo da exposição “Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia” (2004)
69. Sem título (2008) Gravura em metal - Catálogo da exposição *Tomie Ohtake - Gravura 2008/2009*. Instituto Tomie Ohtake, 2009.
70. Sem título (2008) Gravura em metal – Ibid
71. Sem título (1999) - OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 352
72. Sem título (1999) – Ibid
73. Sem título (2008) Gravura em metal - Catálogo da exposição *Tomie Ohtake - Gravura 2008/2009*. Instituto Tomie Ohtake, 2009.
74. Sem título (2008) Gravura em metal – Ibid

75. Cenário da ópera *Madame Butterfly* - <http://www.prefeitura.sp.gov.br> (acessado em 03 de março de 2013)
76. Instituto Tomie Ohtake - Arquivo pessoal Renata Dupré Lobato. Data: 09/03/2013
77. Instituto Tomie Ohtake - Ibid

## INTRODUÇÃO

O Abstracionismo informal é uma expressão artística que tem como importante representante no Brasil a artista plástica Tomie Ohtake. Considerada a dama das artes plásticas brasileiras, é dona de um traço singular e de uma linguagem artística que resulta em obras que representam o ponto de encontro entre o ocidente e o oriente, entre a liberdade de criar e a síntese de cores e formas, características fundamentais de sua arte. O Abstracionismo no Brasil foi se firmando a partir da década de 1940 e Tomie, dentre outros proeminentes artistas como Fayga Ostrower e Antonio Bandeira, tiveram papel fundamental para a consolidação desta linguagem artística no Brasil.

Tendo em vista tais observações, o presente trabalho tem como proposta traçar uma análise da trajetória de Tomie Ohtake como artista plástica, tendo como ponto de partida o Abstracionismo informal no Brasil, contextualizando este movimento artístico com relação à suas origens no Abstracionismo informal nos Estados Unidos e Europa, que por sua vez tiveram suas origens advindas do Expressionismo alemão, ao estabelecer a importância de artistas como Kandinsky, Munch, Pollock, dentre outros, o que culminou neste cenário de transformação da arte do figurativo para a abstração e a busca pela não representação mimética da natureza. Ao considerar os movimentos e artistas precursores ao Abstracionismo informal, linguagem artística com a qual Tomie tem maior afinidade, o presente trabalho estabelece um panorama dos principais aspectos das linguagens e movimentos artísticos que impulsionaram o Abstracionismo informal.

Ao propor esta análise, a pesquisa percorre os 60 anos de produção artística de Tomie, explicando as diferentes fases e experimentações das linguagens das artes plásticas ao longo de sua trajetória, ao mesmo tempo em que traça a biografia da artista, a qual é intrínseca a sua obra.

Capítulo 1  
EXPRESSIONISMO E EXPRESSIONISMO ABSTRATO: A AUTONOMIA NA  
CRIAÇÃO PLÁSTICA

O expressionismo abstrato é um desdobramento do expressionismo, corrente artística que teve origem na Europa Central e como ponto de partida a Alemanha, no período que abrangeu a Primeira Guerra Mundial, evento que teve grande influência no mundo das artes e na arte expressionista. O expressionismo influenciou a arquitetura no sentido de que arquitetos alemães realizaram projetos mais particulares e de visão mais pessoal. Mas foi só após a Segunda Guerra Mundial que a arte abstrata, não-figurativa, firmou-se fortemente nos Estados Unidos e na Europa, deixando de ser uma linguagem de exceção<sup>1</sup>, para ocupar um espaço de notoriedade no âmbito das artes plásticas. Os artistas, ao se encontrarem em uma época de crise política e social em seus países (principalmente Europa, mas considerando também aqui os Estados Unidos), escolhem a pintura abstrata como forma de expressão artística como intenção de afastamento da pintura figurativa ou representativa – a qual se pautava na representação da realidade, mesmo que distorcida – pois, segundo a tese de Wilhelm Worringer, “a linguagem abstracionista é a dos povos em crise, horrorizados com a própria imagem e buscando uma arte liberta das formas e das cores naturais”<sup>2</sup>. No entanto, os artistas canalizavam na criação artística sua ansiedade e tensão decorrentes do contexto de guerra em que se encontravam.

Segundo Norbert Lynton<sup>3</sup>, o expressionismo parte do princípio de que toda ação humana é expressiva, todo gesto humano é carregado de expressão e, como consequência, o gesto de pintar é expressivo. Sendo assim, como a arte é um resultado da ação humana, ela é expressiva. Seguindo esta linha de raciocínio, o autor explica que nunca houve o movimento

---

<sup>1</sup> CIVITA, Victor (Ed.). *Arte no Brasil*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1979. p. 916

<sup>2</sup> Ibid p. 916

<sup>3</sup> Apud STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2000. p. 27

“expressionismo”, com esse nome propriamente dito. Trata-se, então, da arte considerada expressionista em que os artistas têm a intenção de transmitir mensagens através de gestos carregados emocionalmente, com a intenção de impressionar o público. Porém, “essa intensificação do poder expressivo”<sup>4</sup> não é uma exclusividade da arte expressionista do século XX. Ao longo da história, há uma tendência no surgimento de artistas que canalizavam sua ansiedade e tensão decorrentes do contexto de crise em que se encontravam na criação artística. Um exemplo é a arte renascentista, período em que as personalidades dos artistas eram relacionadas diretamente ao resultado da obra de arte, sendo estas uma forma de autorrevelação do caráter artístico do artista, diz Lynton<sup>5</sup>. Sendo assim, o que o expressionismo trouxe de novo realmente foi a descoberta de que o tema da pintura poderia ser abandonado completamente e que o abstrato era uma forma de expressão artística tão forte quanto o figurativo, o temático. A expressão passa então da representação de temas para o gesto das pinceladas na tela, sendo que o poder dessa expressão era revelado não necessariamente na representação mimética de figuras passíveis de reconhecimento, e sim nas cores, formas e texturas que eram aplicadas no espaço pictórico, configurando uma nova forma de experimentação pictórica por meio da expressão. O que, a partir desse momento, era o suficiente e a representação figurativa já não era a única forma de expressão eficaz e de autorrevelação. A fragmentação política da Alemanha resultou em reflexos no cenário artístico do país, e cidades como Munique, Dresden e Berlim, eram importantes neste cenário, porém neste contexto político separavam-se e acabavam entrando em competição no cenário das artes. Pelo fato de a obra como meio de expressão do contexto social e histórico dos artistas, assim como de seus momentos psicológicos e emocionais, não ser uma característica única e exclusiva dos artistas expressionistas, explica-se que nunca houve oficialmente um movimento expressionista, uma escola a qual foi seguida, mas um conjunto de artistas que expressavam suas emoções através de suas obras, por isso ficaram conhecidos como expressionistas. Dentre eles dois fortes nomes: Paul Klee e Edvard Munch.

De certa forma, o expressionismo foi também estimulado por uma consciência já advinda do século XIX, por parte dos artistas, de que a música era uma forma de impacto direto, sem a necessidade de se apoiar em outros meios de expressão como a linguagem, ou seja, sem utilizar da narrativa ou da descrição para se expressar. Lynton explica que o romantismo do final do século XIX foi a base para o expressionismo moderno onde artistas como Edvard Munch, por meio de imagens alucinatórias, expressa suas angústias pessoais de

---

<sup>4</sup> Ibid 2000: p. 27



forma pública. Foi um período marcado pela busca dos artistas em expressar-se fortemente<sup>6</sup>. Munch, pintor norueguês, foi um dos precursores do expressionismo alemão, e autor da pintura “O grito” (Skrik), de 1893. Munch dizia que: "Não devemos pintar interiores com pessoas lendo e mulheres tricotando, devemos pintar pessoas que vivem, respiram sofrem e amam."<sup>7</sup>. Sobre o momento que o inspirou para criar esta obra, Munch contou que "passeava pela estrada com dois amigos, olhando o pôr-do-sol, quando o céu de repente ficou vermelho como sangue. Parei, recostei-me na cerca exausto, extremamente cansado - sobre o fiord preto azulado e a cidade estendiam-se sangue e línguas de fogo. Os meus amigos foram andando, mas eu fiquei ali, tremendo de medo – podia sentir um grito infinito atravessando a paisagem."<sup>8</sup>:



1. Edvard Munch, *O grito* (Skrik) – (1893)<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Ibid 2000: p. 27

<sup>6</sup> Ibid 2000: p. 29

<sup>7</sup> Apud <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/3840734> (acessado em 12 de março 2013)

<sup>8</sup> Apud <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/3840734> (acessado em 12 de março 2013)

<sup>9</sup> Imagem extraída de <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/3840734> (acessado em 12 de março de 2013)

Munch pintava a sua agonia, sua emoção, até a agressividade de sua revolta pelos tempos difíceis que passava na Alemanha durante a guerra. Segundo Argan<sup>10</sup>, Munch expressa em suas pinturas imagens realístico-simbólicas, de forma a superar a pura visualidade do Impressionismo, e os dois pólos da existência para este artista eram a morte e o amor. Ao analisar a obra *Puberdade*, de 1895, Argan explica as influências que Munch teve ao criar esta pintura como, por exemplo, de Gauguin devido à escolha do tema de uma menina que encara seu futuro, com a ansiedade do que está por vir; e de Toulouse devido ao corpo delgado da menina e do seu perceptível estremecimento. É uma pintura que figura poucos elementos (a cama, a moça e a sua sombra projetada na parede), porém expressa muitos pensamentos e instiga reflexões.



2. Edvard Munch – *Puberdade* (1895)<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> In ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 258

<sup>11</sup> *Ibid* p. 257

A moça retratada por Munch revela muito mais símbolos do que as figuras retratadas na pintura podem expressar. Dessa forma, *Puberdade* reúne símbolos figurativos e não-figurativos, os quais traduzem, como diz Argan:

a concepção extremamente nova do valor, da função do símbolo, que é sempre o signo de uma proibição, de um tabu social, a maneira de significar algo que não pode ser dito em termos claros. (...) Aos vários simbolismos da época, do espiritualismo de Redon ao alegorismo de Böcklin, Munch responde que não se escapa da realidade evadindo-se no símbolo; a realidade é inteiramente simbólica, não há nada mais real do que o símbolo.<sup>12</sup>

A demonstração da emoção vai tomando o lugar da representação da realidade de forma literal, e os pintores passam a expressar paixão, ansiedade, angústia, agressividade, sentimentos que demonstram o caráter de individualismo que a pintura vai adquirindo na arte moderna, onde o mundo interior do artista, que é passado para as telas muitas vezes por meio do automatismo, ganha foco no lugar da representação figurativa e temática do mundo exterior. Os expressionistas criavam a partir da subjetividade, ou seja, recriavam o mundo exterior de uma forma subjetiva na tela, afastando-se da representação mimética. Demonstravam assim, que as obras subjetivas e as obras representativas (temáticas) possuíam o mesmo valor estético. O que faz de uma obra relevante não era a escolha de temas a serem representados respeitando os limites do espaço pictórico, e sim “o poder expressivo de cores e formas, de pinceladas e textura, de tamanho e escala, era demonstravelmente suficiente”<sup>13</sup>, segundo Norbert Lynton.

A Alemanha foi o país onde o expressionismo ganhou mais força, no século XX, o que foi resultado de um processo gradativo das expressões artísticas do país. Anteriormente, no século XVIII, a Alemanha foi palco do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), o qual tinha como objetivo quebrar a influência da cultura mediterrânea, segundo Lynton<sup>14</sup>, sendo um movimento que, juntamente com a situação política e social conturbada em que vivia o país, serviram de impulso para a arte local a culminar no expressionismo alemão. O povo alemão dividia-se entre os ideais de extrema direita e extrema esquerda o que resultava em guerras em um contexto em que o país passava por uma rápida industrialização e urbanização, o que por si só já causava um forte impacto na população alemã.

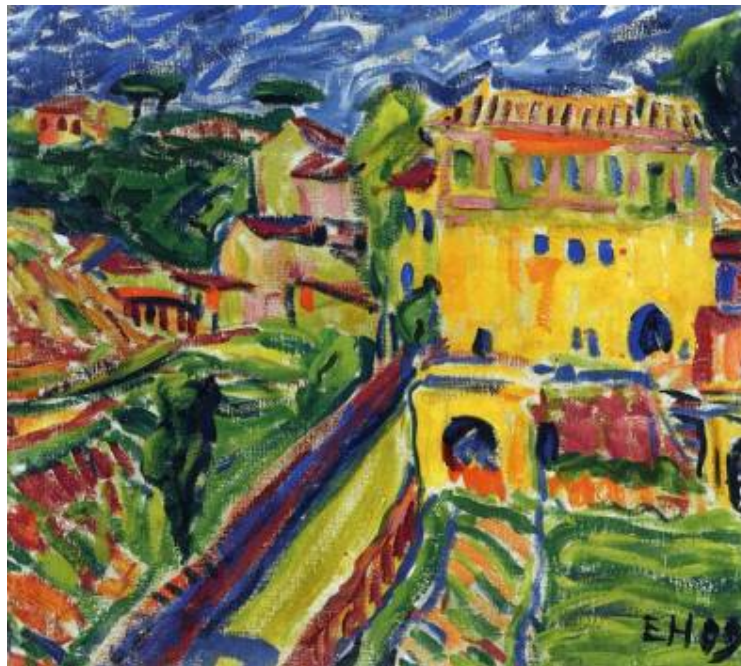
A arte alemã do início do século XX foi marcada pela arte expressionista, a qual teve como principais braços o fauvismo francês e o movimento *A Ponte. Die Brücke* (A Ponte), de

---

<sup>12</sup> ARGAN op. cit. p. 258

<sup>13</sup> LYNTON op. cit. p. 27

1905 a 1913, surgiu na Alemanha quase que paralelamente ao surgimento do grupo de vanguarda dos fauvistas, na França, movimento o qual foi liderado por Matisse. Surgiu como uma iniciativa de quatro estudantes de arquitetura Ernst-Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl e Erich Heckel, e foi um movimento sem intenções estilísticas ou teóricas, e pretendiam comunicar-se com um público amplo. Foi um grupo que transmitia a busca pela liberdade assim como a impaciência de jovens alemães com anseios de mudança, trazendo de volta para a arte alemã o vigor deixado de lado desde à Renascença. Assim como os fauves (feras), *A Ponte* foi um movimento anti-impressionistas que buscava ir além do caráter sensorial e de impressão do mundo<sup>15</sup> através da obra de arte e alcançar uma expressão mais literal. Sua linguagem artística se expressava por meio de pinturas, esculturas e gravuras. O uso de cores fortes e brilhantes para exprimir figuras primitivas eram características da expressão artística deste grupo, como pode ser observado na pintura abaixo de Erich Heckel:



3. Erich Heckel, *Houses near Rome* (1909)<sup>16</sup>

Pode-se até dizer que a busca pela pintura não figurativa, o afastamento da representação mimética da natureza de seu país, seja uma característica de fuga da realidade do artista que faz parte de uma nação que passa por um momento de crise e que os

---

<sup>14</sup> LYNTON op. cit. p. 30

<sup>15</sup> ARGAN op. cit. p. 227

<sup>16</sup> Imagem extraída de <http://theredlist.fr> (acessado em 15 de março de 2013)

sentimentos e emoções que esse período crítico causa no artista é o que ele deseja passar para a tela e não a realidade literalmente. Como se a realidade que vive política e socialmente naquele momento não o interessasse ser passada para a obra de arte. Diz Argan, sobre o conceito de expressão artística:

Literalmente, *expressão* é o contrário de *impressão*. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto.<sup>17</sup>

Seguindo o pensamento de Argan, apesar de o expressionismo se colocar em uma posição de antítese comparado ao impressionismo, ambos são movimentos que trabalham a interpretação da realidade e mesmo que o impressionismo seja mais voltado para o plano do conhecimento, o expressionismo, em contrapartida, foca mais na ação da pintura.

O termo expressionismo, propriamente dito, foi utilizado pela primeira vez na revista de arte alemã *De Sturm* (A Tempestade), por seu fundador, o crítico de arte Hewart Walden, em 1912, para definir este tipo de arte que estava ascendendo na Alemanha neste período de guerra. A arte expressionista era uma forma dos artistas colocarem para fora de seus inconscientes, na tela, seus sentimentos de forma mais literal do que o impressionismo, por exemplo. Tratava-se de representação, figuração, porém não representava a realidade literalmente e sim suas emoções da maneira mais literal possível através da forma como as figuras estavam sendo retratadas. Isto incluía uso de cores alternativas às cores que seriam escolhidas para representar a realidade da natureza, cores com tonalidades intensas, os cenários se tornavam mais planos sem a preocupação do artista em dar a noção de profundidade e perspectiva à pintura, distorção de linhas e traços, a busca da simplificação das figuras suprimindo alguns de seus detalhes, o que resultou em um contexto mais amplo de ressignificação do conceito de beleza na arte<sup>18</sup>. E foi anteriormente ao termo expressionismo ter sido divulgado pela revista *De Sturm* que foram organizados estes dois importantes movimentos desta corrente artística: *Die Brücke* (A Ponte), citado anteriormente, assim como *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), de 1911 a 1914.

*Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) foi um movimento liderado por Vassili Kandinsky com participação de Franz Marc. Artistas como A. Jawlensky, A. Kubin, A. Macke aderiram ao grupo. A primeira exposição deste movimento se deu no último dia da exposição da

---

<sup>17</sup> ARGAN op. cit. p. 227

<sup>18</sup> FARTHING, Stephen. *Tudo Sobre Arte – Os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. p. 378

Associação de Novos Artistas de Munique (NKVM), liderada por Kandinsky, a qual foi fundada pelo artista em 1909 e dissolveu-se em 1911. O grupo *O Cavaleiro Azul* surgiu em Munique com tendências de distinção da esfera da arte com relação à esfera da natureza, porém sem apresentarem uma proposta precisamente delineada, mas que convergia para questões de espiritualidade. Argan explica que não foi a primeira vez que surgiram na história da arte as ideias de espiritualidade, dando como exemplo a época da Secessão em que os artistas buscavam aproximar as artes plásticas das características da música, ao retratar as figuras sob a égide da experimentação cromática imprimindo ritmo na pintura, como uma forma de inspiração na música<sup>19</sup>. Franz Marc e seus cavalos azuis, de 1911:



4. Franz Marc – *Cavalos azuis* (1911)<sup>20</sup>

Este é um movimento anticlássico liderado por Kandinsky devido ao caráter de renovação da arte proposto pelo mesmo, o que configura na ascensão da irracionalidade oriental em detrimento da racionalidade ocidental na arte, diz Argan. É importante ressaltar que, para Kandinsky, a espiritualidade se dá no sentido do afastamento do racional e da aproximação do não-racional, portanto não é como o símbolo para os simbolistas. Pela característica do símbolo em já exprimir um significado já previamente estabelecido, também deve ser descartado, segundo os princípios estéticos de Kandinsky. Argan explica também o ponto de vista deste artista de que “o ‘espiritual’ é o não-racional; o não-racional é a totalidade da existência, na qual a realidade psíquica não se diferencia da realidade física. O signo não preexiste como uma letra do alfabeto; é algo que nasce do impulso profundo do

<sup>19</sup> ARGAN op. cit. p. 316

<sup>20</sup> Imagem extraída de <http://www.walkerart.org> (acessado em 14 de março de 2013)

artista e, portanto, é inseparável do gesto que o traça.”<sup>21</sup>. É como se fosse a busca pelo primitivismo do gesto da pintura, a intenção de Kandinsky em fazer referência a um estágio em que a pureza e a intencionalidade pura, como na infância, resultam em traços que, por sua vez, não são resultado de alguma experiência anterior visual ou linguística, diz Argan<sup>22</sup>. A série de pinturas intituladas *Improvisação*, de Kandinsky, refletem esta liberdade e desvencilhamento de conceitos anteriores ao ato de pintar:



5. Vassili Kandinsky – *Improvisação* (1912)<sup>23</sup>

Na opinião de Argan, o artista que apresenta um olhar sobre a estética que complementa de alguma forma o de Kandinsky, é o suíço Paul Klee. Ambos os artistas partilham do pensamento sobre a estética de que a natureza tem papel de mediadora na transmissão dos significados por meio de objetos. Portanto, partem do princípio de que a comunicação da estética deve ser direta de homem para homem, ou seja, intersubjetiva, sem precisar ser traduzida de um homem para outro por meio de objetos provenientes da natureza. O objetivo, tanto de Klee quanto de Kandinsky, não era o de representar e sim o de visualizar a arte, seguindo as leis da percepção, através da relação intersubjetiva. Klee parte dos aspectos da

---

<sup>21</sup> ARGAN op. cit. p. 318

<sup>22</sup> ARGAN op. cit. p. 319

<sup>23</sup> Imagem extraída de <http://museuhoje.com/app/v1/br/pintura/58-kandinsky> (acessado em 15 de março de 2013)

memória inconsciente que movem o artista a pintar de forma mais subjetiva possível, refletida em seus gestos e uso de cores<sup>24</sup>. Sobre a forma como o contexto histórico influi na arte, escreve Paul Klee em 1915: “Quão mais pavoroso este mundo se torna, como agora, a arte se torna abstrata.”<sup>25</sup>.

Conforme explicitado anteriormente, o fauvismo foi um movimento que estimulou o surgimento do Abstracionismo, o qual foi liderado pelo artista Matisse. Kandinsky teve como influências o fauvismo e foi com suas aquarelas abstratas, em 1910, que a arte, sem buscar representação na natureza, começa a se difundir entre os artistas. A abstração se torna, desta forma, uma questão a ser tratada por eles e, conseqüentemente,, foco de suas expressões artísticas. Assim explicam Fernando Cocchiari e Anna Bella Geiger:

A partir daí, multiplicam-se os artistas interessados em produzir uma arte sem representação, principalmente em Paris, na Rússia, Alemanha e Holanda, multiplicando-se também as formulações intelectuais sobre sua possibilidade de sobrevivência. Por isso mesmo, a questão abstracionista necessita armar-se para uma luta, que em seus momentos pioneiros, entre 1910 e 1930, se dá antes de mais nada no nível da significação da arte.<sup>26</sup>

Analisando o fauvismo como movimento que serviu de estímulo ao abstracionismo, percebemos como principal influência a experimentação da superfície pictórica, o que modifica completamente a relação do artista com esta. No fauvismo, a experimentação se dá no âmbito de cores e texturas. Comparando com outro movimento da época como o cubismo, por exemplo, onde a pintura é plana, sem intenção de dar a sensação de profundidade e tridimensionalidade, e as figuras misturam-se com o fundo, percebemos uma tendência dos artistas deste período em afastar-se da representação da realidade. Porém, o movimento cubista, diferente do fauvista, serviu de inspiração para o abstracionismo geométrico, e o fauvismo pode ser considerado como um movimento precursor do Abstracionismo Informal. Vale ressaltar que a característica em comum entre o abstracionismo geométrico e o informal é o afastamento da representação mimética da natureza.

---

<sup>24</sup> ARGAN op. cit. p. 323

<sup>25</sup> Apud LYNTON op. cit. p. 39

<sup>26</sup> COCCHIARALE, Fernando. GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal – A vanguarda brasileira nos anos cinquentas*. Rio de Janeiro: Temas e Debates 5; FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987. p. 14





6. Matisse – *A dança* (1910)<sup>27</sup>

Acima, a pintura de Matisse é um exemplo das propostas de experimentação de cores relativas ao fauvismo. Matisse pinta este quadro com cores intensas e brilhantes, e a forma como as figuras do quadro estão dispostas demonstra a tendência do afastamento da representação da natureza. O traço começa a ganhar importância, assim como a busca pela liberdade de cores e texturas.

A obra de arte começa e termina nela mesma, no sentido do motivo de sua existência. Sua significação não necessariamente precisa ser encontrada fora dela, seu sentido é o de ser o que é. E é exatamente isso que a torna perfeita. Uma obra de arte sempre será diferente de outra, mesmo que um artista tente refazer outra igual a uma já existente, não conseguiria. E parece ser essa uma característica que os abstracionistas amplificaram na arte, colocaram holofotes sobre esta questão. Foi um período de ressignificação da superfície pictórica, partindo de premissas diferentes das dos movimentos anteriores à arte moderna, tendo a liberdade como principal motivação da criação. O abstracionismo busca a liberdade de criação tendo como intenção a dissociação da representação mimética da natureza e, conseqüentemente, estabeleceu uma trajetória de busca constante da independência com relação às regras e técnicas clássicas estabelecidas anteriormente. Assim foi para os diversos movimentos da arte moderna.

O Abstracionismo, no período entre 1910-1930, é marcado por uma luta contra a representação mimética da natureza, não buscando a alusão à realidade exterior a ela. Assim, a arte ficaria focada nela própria e não nas formas naturalistas, afastando-se também das cores

que representariam o natural que estavam anteriormente atreladas à técnica do claro-escuro proveniente do Renascimento, que dava à pintura a sensação de tridimensionalidade e profundidade. Ao romper não só com a forma, mas com as cores que representavam o mundo, a arte abstrata foi adquirindo um caráter de liberdade de criação sem a busca por referências externas a ela, concentrando-se assim nela própria e nas formas que a própria experimentação da tinta, cores e tons iria delineando sua configuração própria e única, sem imitações simbólicas ou de nada que fosse externo a ela.

Mesmo que de início o Abstracionismo pareça querer romper com os métodos clássicos preestabelecidos, o que culmina na ruptura estético-formal a partir do momento que os artistas se afastam da representação mimética da natureza, em contrapartida não negam a importância da arte realizada até então e suas técnicas e estéticas. Caso contrário, estariam rompendo com a arte<sup>28</sup>, com tudo que fora a arte até então, negando-a como tal. O objetivo é realizar uma nova linguagem artística a partir de novas premissas, as quais são fruto do contexto histórico do século XX.

É como se a pintura abstrata não tivesse borda; começo, meio e fim. Foi com o expressionismo abstrato que os artistas conseguiram transcender a obra da tela, como se ela pudesse continuar depois da tela. É um diálogo completamente diferente e inovador do artista com o espaço pictórico da pintura. Por isso, não são colocadas molduras em algumas obras abstratas, é como se elas tentassem alcançar um espaço maior do que o da própria tela, não se restringindo somente a esta, indo além de sua materialidade e tendo a intenção de incorporar o espaço real. Portanto, a arte sem conotação simbólica: “Daí a ausência intencional da moldura na pintura, e da base na escultura, que, conforme a teoria do não-objeto, salvaguardam a diferença entre o espaço metafórico da representação e o mundo.”<sup>29</sup>.

A experimentação da superfície pictórica, de como esse espaço será utilizado pelo artista, o automatismo e até o uso de cores são feitas de forma a afastar a pintura da função descritiva da realidade. O automatismo é o método de pintura que privilegia o subconsciente, a ideia livre e original como pensada de primeira vez, sem ser trabalhada ainda pelo consciente. Vem de “automático” e tem como objetivo alcançar a criatividade pura expressa em um gesto espontâneo, por parte do artista, no ato de criação da pintura. Este método passou a ser utilizado por muitos artistas neste contexto de ascensão da arte abstrata<sup>30</sup>. Além

---

<sup>27</sup> Imagem extraída de <http://noticias.universia.com.br> (acessado em 14 de março de 2013)

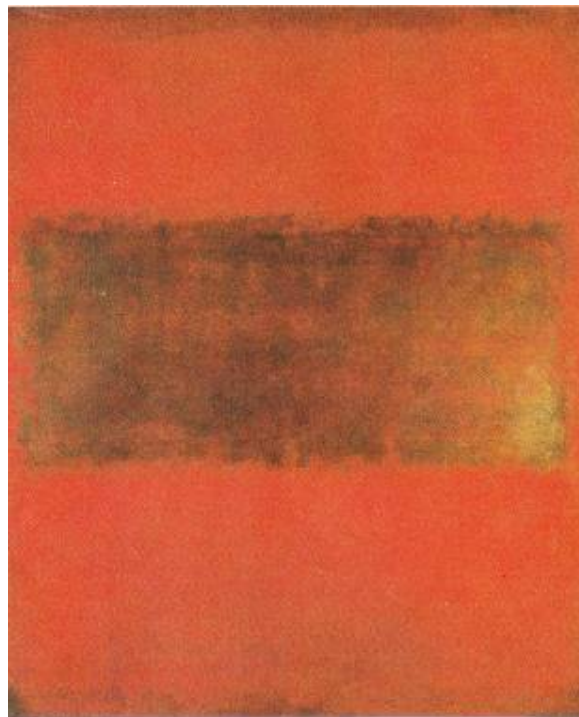
<sup>28</sup> Ibid p. 15

<sup>29</sup> Ibid p. 19

<sup>30</sup> [http://www.pitoresco.com/art\\_data/automatismo.htm](http://www.pitoresco.com/art_data/automatismo.htm) (acessado em 24 de fevereiro de 2013)

disso, os expressionistas abstratos não buscam alcançar questões de ordem metafísica através de suas pinturas. Eles têm em comum as características de serem realistas e práticos, sem buscar ou tentar expressar a religiosidade por meio da arte. Tendo em vista aqui que a espiritualidade e a religiosidade são conceitos distintos, levando em consideração a espiritualidade como não-material.

Para Mark Rothko, pintor expressionista abstrato, a tela da pintura é grande, pois reflete o artista que a pintou, o tamanho de seu mundo interior, e assim a pintura causa um impacto diferente no público, absorve o espectador. Harrison utilizou este ponto de vista de Rothko para discorrer sobre o tamanho da pintura e seu poder de “absorção” daquele que a contempla, para estabelecer seu pensamento de que o espectador ao contemplar a obra de arte se envolve “numa espécie de entrega ao vazio - o abandono contingente de um sentido do próprio eu”<sup>31</sup>, ou seja, o espectador consegue alcançar um estado de solidão que o próprio artista alcançou no processo de criação da obra.



7. Mark Rothko - *Vermelho e azul sobre vermelho* (1959)<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> HARRISON Apud STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2000. p. 171

<sup>32</sup> ARGAN op.cit. p. 625

A obra acima de Rothko, por exemplo, intitulada *Vermelho e azul sobre vermelho*, é uma tela de 2,36 m de altura e 2,05 m de largura, o que exemplifica o pensamento do artista de que a pintura reflete o mundo interior daquele que a pinta.

Estabelece-se a conexão entre artista e espectador tendo a obra como ponto de encontro desta relação artista-público, pela sua característica de transcender a visão do artista para o público. Portanto, o espectador ao contemplar uma obra de arte abstrata encontra-se em um momento de solidão, por interpretá-la (se é possível a interpretação), ou simplesmente absorver suas cores, nuances, de uma forma particular que outra pessoa não pensará igual, sendo assim possível a compreensão da unicidade da obra e de que do outro lado, outro ser humano, o artista, passou pelo mesmo processo de solidão, porém de forma criadora e de vazão do seu mundo interior.

Com base neste raciocínio, a arte abstrata é uma forma de comunicação não verbal e não referencial à realidade, ou seja, ao não buscar referências na mimesis da natureza, comunica aspectos e pensamentos subjetivos dos artistas, muitas vezes através do método automatista, conforme explicado anteriormente. A produção de arte abstrata não é um movimento ao qual os artistas aderem. Os abstracionistas informais jamais formaram grupos organizados, por isso a ausência de manifestos literários atrelados a este movimento.

Segundo Lynton, Kandinsky, em uma busca de conectar a arte com o espírito (o que o levou a escrever o livro *Do espiritual na arte*), tinha como objetivo estabelecer uma conexão direta da superfície pictórica da arte, da sua matéria visual, com o lado subjetivo do ser humano, ou seja, com seu mundo interior e particular. Como um meio de reconhecimento espiritual por meio da arte, onde haveria uma espécie de sincronia entre meios pictóricos e mundo não-material<sup>33</sup>.

É nesse contexto que surge em Weimar, na Alemanha, a Bauhaus que funcionou de 1919 a 1933. A escola, inaugurada por Walter Gropius, foi pioneira no ensino e prática de design industrial e da arquitetura moderna, porém tendo de início caráter expressionista<sup>34</sup>. Por ocasião da criação da Bauhaus, Gropius reuniu pintores como Kandinsky, Klee e Feininger, os quais eram adeptos do expressionismo ao estilo do movimento *O cavaleiro azul*. Também associado à escola Bauhaus, Johannes Itten, pintor e professor suíço, aproximou-se da pintura por influência da estética artística do grupo *O cavaleiro azul*. Itten havia criado uma escola particular de pintura, em Viena, onde estimulava os estudantes a explorarem os potenciais estéticos da arte. Devido a sua trajetória como pintor, Gropius o convidou “para administrar

---

<sup>33</sup> LYNTON op. cit. p. 38

um curso análogo na Bauhaus”<sup>35</sup>. Como consequência, Itten levou para sua escola a função da “autodescoberta do indivíduo como personalidade criadora”<sup>36</sup>, ideal que lembra a proposta do expressionismo.

Trazendo a reflexão sobre a arte para o âmbito da História da Arte, Argan expressa que “devemos nos acercar da obra de um ponto de vista rigorosamente fenomenológico. Em um fenômeno todos os fatos particulares que o constituem têm um significado: não se pode acrescentar ou desprezar nenhum.”<sup>37</sup>. Podemos perceber assim, que o método de Argan de análise da arte se baseia em princípios da fenomenologia. A obra de arte não precisa de um motivo a mais do que sua própria existência para existir. Ela existe por si só e significa por si só. Este pensamento vem de alguma forma atrelado à abstração. A mensagem que a obra de arte passa com a abstração é muitas vezes a de suas possibilidades como resultado de experimentação pictórica e não da representação de temas provenientes da realidade, que, portanto vem de fora da arte.

A história da arte vai além do estudo das técnicas aprendidas na academia, na tradição. Transcende para o estudo de todas as expressões artísticas, mesmo as que não buscam técnicas e não seguem academias ou escolas de arte, e abrangendo suas linguagens e o que as estimula a existir tal qual são:

Com isso, em meio às relações que as vinculam ao ambiente social, as obras de arte também se diferenciam por um viés ético, pela criação de valores muito particulares. Ao privilegiar a qualidade – como máximo de mediações –, o aspecto único de seus objetos, a arte afirma um fazer específico. (...) a atividade artística é também o lugar do fazer ético por excelência – onde sua autonomia de base permite uma interrogação permanente sobre o sentido de seus atos (...)<sup>38</sup>

Dessa forma, a permanente superação da arte, ela vai se renovando, se reinventando de acordo com as mudanças do mundo, por vezes se adianta por meio de olhares de artistas que são precoces na percepção das mudanças. A arte continua, ela é atemporal, as pinturas e esculturas continuam com valor estético, não perdem ao surgirem novos movimentos ou expressões artísticas. Sendo assim, analisando do ponto de vista do surgimento do expressionismo e do expressionismo abstrato, estes movimentos não negam o valor das estéticas existentes anteriormente a estes, e sim trata-se de expressões artísticas que são

---

<sup>34</sup> LYNTON op. cit. p. 41

<sup>35</sup> LYNTON o. cit. p. 42

<sup>36</sup> Ibid

<sup>37</sup> ARGAN op. cit. apud prefácio de Rodrigo Naves p. XVI

<sup>38</sup> ARGAN op. cit. apud prefácio de Rodrigo Naves p. XIX

resultados da busca por mudanças, de uma reação da arte às crises pelas quais estava passando a Europa.

A arte abstrata foi criticada por não ser figurativa e não retratar cenas do cotidiano da população para que esta sintasse conectada com ela de alguma forma, através de reconhecimentos de aspectos sociais. Porém, como a arte abstrata não é fruto de representação temática da realidade, a crítica por parte de um viés sócio-histórico não se sustenta por muito tempo e a arte abstrata continua a existir e a se difundir até o momento atual, portanto esta crítica não foi o suficiente para pô-la por terra no que diz respeito à sua estética.

Seguindo ainda esta linha de pensamento, o que define a perfeição da obra de arte? O fato de ser uma obra de arte e fruto da vazão do mundo interior do artista, de suas visões particulares, mesmo que abstratas, por isso a perfeição? Por ser o meio de expressão do lado subjetivo do artista, em ser uma obra de arte única, a torna perfeita. A perfeição da obra de arte não pode ser comparada a perfeição de objetos provenientes de indústrias, produtos, apesar de a industrialização ter, de certa forma, influenciado a forma do fazer a arte, até no que tange o uso de materiais e tipos de tinta que foram surgindo ao longo desse período pós 2ª guerra mundial, o produto de uma máquina é anônimo enquanto que uma obra de arte é de uma única pessoa, o artista, e carrega consigo seus traços, os quais “assinam” a obra como sua. O artista, ao criar uma obra de arte, agrega a ela sua experiência, sua visão de mundo, seus traços singulares, sua arte, assim como sua forma de fazer arte. A escolha dos materiais, das cores, das texturas, ou seja, sua experimentação da superfície pictórica, diz muito sobre o indivíduo como artista, muitas vezes sendo a sua “assinatura”.

O período do Pós Segunda Guerra Mundial consistiu em uma série de mudanças que transcenderam dos campos econômico, político e social para o campo da arte. O novo centro da economia mundial era Nova York, o qual tornou-se também novo centro da arte, sendo que outros países não europeus ascenderam paralelamente como outros centros no campo da arte como Japão e países da América Latina, deixando Paris em um papel secundário nesse novo cenário. Esta arte que tomava força nos Estados Unidos tinha, segundo Argan, como principal característica “a ausência de qualquer inibição em face de todas as tradições”<sup>39</sup>. A força pessoal do artista o impulsionava a criar a partir de suas emoções, das expressões mais profundas de seu ser, transbordando para a pintura aspectos subjetivos de seu emocional ao invés de objetivos da representação mimética. Quando antes, na Europa, se criavam obras de arte a partir da racionalização, os temas eram pensados e elaborados antes de se começar a

---

<sup>39</sup> ARGAN op. cit. p. 507

pintar, com a action painting americana os artistas começaram a pintar simplesmente para dar vazão às possibilidades de criação na superfície pictórica. Depois de pronta a obra é que se poderia analisá-la e tentar compreender o porquê de sua existência.

Os Estados Unidos passavam por um momento de conquista da supremacia mundial, onde a sociedade vivia sob uma tensão quase que de obrigação do progresso e de serem bem-sucedidos na acumulação capitalista, através do constante esforço produtivo<sup>40</sup>. Neste contexto, a action painting surge como uma contrapartida desta tensão social da busca pelo progresso e perfeição, pois transfere para a arte a liberdade de expressão, o local do desabafo e de vazão emocional por parte dos artistas, segundo Argan:

A grande novidade americana na cultura artística mundial, portanto, consiste em: 1) a eliminação de uma categoria “arte”, que teria na arquitetura, na pintura, na escultura e nas chamadas artes menores apenas espécies suas; 2) a substituição da questão sobre a função e a finalidade da arte num sistema cultural pela questão sobre o ser específico ou a pura e simples *existência* da coisa artística; 3) a renúncia às categorias técnicas tradicionais e o emprego de qualquer técnica capaz de “desmistificar” a arte, para inseri-la no circuito de comunicação de massa.<sup>41</sup>

Foi um momento em que os Estados Unidos abrigou artistas imigrantes europeus, que saíram de seus países por questões políticas, assim como por perceberem os Estados Unidos como um país jovem e progressista, segundo Argan, o que causou significativas mudanças na relação entre esses países e os Estados Unidos no campo da cultura e da arte. Nova York surgiu como o novo pólo da arte ao mesmo tempo em que outros países não europeus também ganhavam força em suas expressões artísticas, as quais se desvinculavam da tradição das academias européias. Não havia mais a hierarquia da relação “centro-periferia” na arte.

A razão de ser da arte foi mudando ao passo que a visão dos artistas sobre a arte e seus motivos e inspirações para fazê-la foram se modificando. Quando antes, na Europa, o fazer a arte estava ligado a expressão de espiritualidade, como se esta transcendesse através da arte para o público. Nos EUA, houve movimentos contra essa ideologia que ocasionaram a quebra entre expressão da espiritualidade e a obra de arte. O que se queria mostrar é que uma coisa não necessariamente leva a outra e que a arte é uma forma de expressão muito mais poderosa e abrange muitas outras questões além da espiritualidade, e que o motivo de ela existir é ela própria e não necessariamente uma expressão de espiritualidade.

A arte informal do pós-guerra, segundo Argan, inclui Pollock e sua expressão artística proveniente de Nova York. Com a arte de Pollock, a relação entre a arte e a sociedade

---

<sup>40</sup> Ibid p. 508

industrial atinge um paroxismo, conforme explica Argan: “Não há uma chave de leitura, uma mensagem a decifrar na pintura de Pollock: da experiência da pintura, nada pode ser retirado e utilizado na ordem social, assim como nada da ordem social pode passar para a pintura. São duas existências diversas e é preciso escolher.”<sup>42</sup>.

Com a ascensão de Nova York como novo pólo da arte, Pollock acaba promovendo uma quebra da forma de pintura conforme as correntes européias, em um contexto de desvinculação da arte como “ciência européia” como base padrão para as formas de expressão da arte. A pintura de Pollock nos remete a uma forma diferente de experimentação do espaço pictórico, aliás, toda a sua relação com a pintura, a forma gestual de pintar, a postura ao pintar, é inovadora e podemos perceber uma busca por parte do artista da liberdade da pintura, como se ela pudesse alcançar mais, ser mais do que parte daquele espaço da tela, como uma busca por libertá-la da tela. É como se, para Pollock, a pintura, resultado de seu processo de criação, fosse além do próprio espaço pictórico e a tela em que ela se encontra representasse uma parte dela, do momento do processo de criação, da arte, do fazer a arte. Comparando com a dança, por exemplo, como se fosse um passo da coreografia, ou ainda uma foto produzida de um instante da dança. A obra de arte vai muito além da tela, e a pintura abstrata desperta no público uma forma diferente de contemplação, não se trata de reconhecimentos de figuras e de momentos ou histórias que a tela pode passar ao público como na pintura figurativa, se trata de contemplar resultados de momentos de criação particulares de cada artista abstrato, momentos de experimentação de tintas, texturas, superfícies e cores. Uma contemplação da informalidade, aceitando-a e interpretando-a também de forma particular.

---

<sup>41</sup> ARGAN op. cit. p. 508

<sup>42</sup> ARGAN op. cit. apud prefácio de Rodrigo Naves p. XXII





8. Jackson Pollock – *Ritmo de Outono* (1950)<sup>43</sup>

Experimentação, improvisação e espontaneidade são características da pintura de Jackson Pollock. Pode-se dizer que esta mentalidade é uma herança do fauvismo no que tange a experimentação do espaço pictórico, mas indo além, tomando novas direções e repercussões rumo ao abstrato.

O que os expressionistas abstratos têm em comum uns com os outros é, principalmente, uma preocupação particular com a autoexpressão, sendo que o “como” se expressar é colocado em mais destaque do que “o quê” se está expressando. Fazendo uma analogia com o campo da linguagem, a mensagem não é mais importante do que o meio de comunicação desta mensagem, ou seja, a forma de autoexpressão.

Nova York tornou-se o novo centro da arte no mundo Ocidental e Pollock teve importante papel neste cenário. As inovações do artista no uso do espaço pictórico, a plasticidade, textura, combinações de cores, mesmo que com resquícios de movimentos como o fauvismo e o cubismo, mudaram completamente a relação artista x pintura x público estabelecida anteriormente à arte moderna. Sendo assim, esta relação se dá de forma diferente no expressionismo abstrato, pois o espectador, neste caso, lida de forma diferente com a pintura. Até pelo fato de o abstracionismo chegar com pinturas de grande porte, toda a postura do espectador muda ao contemplar a pintura, ele se afasta para conseguir observá-la como um todo. E na pintura de Pollock, não há um ponto central, o quadro todo chama a atenção igualmente daquele que o observa, não há parte mais importante ou principal do quadro.

---

<sup>43</sup> Imagem extraída de <http://www.pinceladas-fms.com> (acessado em 14 de março de 2013)

Assim, a postura do artista, no caso de Pollock, muda ao pintar e a postura do espectador muda ao contemplar a obra. Segundo Harrison:

A solução de problemas técnicos e físicos – problemas de 'abordagem' – acarretou assim soluções para problemas fundamentais da expressão. Eram esses os problemas particulares de autoexpressão do próprio Pollock, mas a maneira como suas preocupações foram expressas serviu para conferir às suas telas o caráter de modelos daquelas preocupações que ele tinha em comum com os seus contemporâneos – com os outros expressionistas abstratos e, em maior ou menor grau, com todos aqueles que compartilharam daquelas extraordinárias conjunções de radicalismo ideológico que, quando ocorrem, marcam os momentos de verdadeira revolução na história da arte.<sup>44</sup>

Pollock desenvolveu técnicas próprias de pintura e a forma como se utilizava da tinta era inovadora. Preocupava-se em experimentar as possibilidades da tinta na tela, em descobrir novas texturas resultantes de sua manipulação, assim como a experimentação de cores. A própria postura deste artista ao pintar foi inédita ao decidir mudar a tela do cavalete para o chão, mudando assim toda a sua relação com a forma de criação da pintura, pois como diz Harrison:

(...) para Pollock essa atividade envolvia a própria modelagem da forma pictórica. Era o seu meio de sintetizar e classificar seu poderoso vocabulário de arquétipos e mitos e criaturas, e de inculcar nessa síntese uma vida mimética em pintura – quer dizer, uma vida 'no momento de pintar'.<sup>45</sup>

Em contrapartida, este artista não se interessava pela representação mimética da realidade, transparecia ter a intenção de soltar a pintura do quadro, torná-la mais livre e sem regras, como resultado de um processo mais espontâneo de criação. Sendo assim “(...) o que é importante não é a maneira como Pollock pintou, mas o que significava para ele pintar desse modo, isto é, que fins estavam sendo favorecidos nesses momentos mediante essa técnica.”<sup>46</sup>

Portanto, como exposto anteriormente, a linguagem artística importa mais do que transmitir uma mensagem. A forma de transmissão da mensagem pode se dar tendo como base a intenção da simples experimentação do espaço pictórico, das possibilidades plásticas da pintura, sendo estas as principais razões da existência da pintura abstrata, tornando-se esta a sua mensagem. Como se o artista passasse a sua vida interior para a superfície da pintura. A tela como um meio no qual a vida transcende da pintura para o espectador. A pintura não representa uma experiência do artista e sim é o próprio resultado de uma experiência

---

<sup>44</sup> HARRISON apud STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2000. p. 156

<sup>45</sup> Ibid p. 157

particular dele, a qual está compartilhando por meio da arte. Portanto, o artista compartilha uma experiência e não necessariamente uma mensagem. Sendo assim, a superfície pictórica não poderia mais alimentar uma ilusão narrativa<sup>47</sup>. Porém, independentemente destas mudanças da forma do se fazer a arte, esta não deixou de ser um tipo de veículo de comunicação, no sentido de o artista comunicar algo de seu mundo interior para o público. Diz Harrison:

O que tornou esses problemas tão intensos para os expressionistas abstratos não foi tanto a ambição de fazer pinturas abstratas e de 'aplanar' ainda mais o espaço pictórico, quanto a convicção de que a feitura de uma grande arte envolvia a materialização do conteúdo significante. O problema não era que aspectos iriam ter suas pinturas (abstratas), mas, sobretudo, como descobrir um veículo e como encontrar espaços para gêneros muito específicos de assuntos, diante da evidente exaustão dos recursos que tinham sustentado as funções tradicionais da representação na pintura.<sup>48</sup>

Sendo assim, o expressionismo abstrato está diretamente ligado à forma de expressão pessoal e particular do artista, por meio da qual ele tem a possibilidade de expressar muito mais o seu mundo interior e pessoal do que através da pintura figurativa, pois a liberdade do traço e do uso de cores, e de diversas experimentações da plasticidade e da estética do espaço pictórico traz consigo outras questões estéticas que o artista pretende abordar, as quais vão além da representação da natureza.

---

<sup>46</sup> Ibid p. 156

<sup>47</sup> HARRISON op. cit. p. 157

<sup>48</sup> Ibid p. 157-158

## Capítulo 2

### O ABSTRACIONISMO INFORMAL NO BRASIL

O Abstracionismo surgiu no Brasil como um desdobramento do Expressionismo alemão, assim como se deu na Europa e nos Estados Unidos. Os artistas brasileiros que aderiram à abstração como forma de expressão artística também buscavam a liberdade da criação a partir da não representação da realidade, buscando a liberdade de traços e cores, assim como a criatividade na exploração das possibilidades estéticas da superfície pictórica. Este estilo ganhou força no Brasil a partir da década de 1940 e o contexto era o de busca de liberdade criativa por parte de artistas como Antônio Bandeira, Fayga Ostrower, Tomie Ohtake, Manabu Mabe, Flávio Shiró, dentre outros. Além de artistas adeptos da linguagem artística do abstracionismo informal havia também aqui artistas do abstracionismo geométrico, porém ambas as linhas do abstracionismo possuíam a única característica em comum de afastamento da pintura figurativa e da mimesis da natureza. Assim como no exterior, o contexto político no Brasil também influenciou na aproximação da abstração em consequência do afastamento da representação, porém em cada país à sua maneira.

As cidades do Rio de Janeiro e São Paulo abrigaram muitos dos artistas abstracionistas no Brasil. Como reação a esta expressão artística ascendente, fortes críticas partiram de Di Cavalcanti e Portinari, artistas remanescentes do Modernismo. As críticas ao Abstracionismo, nesta época, tinham como base o argumento de que é uma arte que se expressa de forma que se afasta da realidade, não a representa, por não ser figurativa. Esta linha de pensamento defendia que o abolir da figura na pintura não a torna passível de reconhecimento por parte do espectador, reconhecimento este que seria de cunho histórico-social, sendo que o público não

conseguiria conectar a obra de arte à sua realidade social. A pintura, portanto, já não passaria àquele que a observa a sensação de reconhecimento social, tornando-se puramente subjetiva. Sendo assim, “Di Cavalcanti considera a abstração uma anarquia do ponto de vista ético.”<sup>49</sup>. Neste cenário, a crítica andava lado a lado à situação política do Brasil em meados do século XX, levando em consideração aqui os ideais de esquerda.

Partindo do pressuposto de que a obra de arte representa o ponto de vista do artista sobre o mundo, sendo conseqüência do processo de criação e de comunicação do artista através da obra, a não representação de figuras passíveis de reconhecimento social, em um contexto de reorganização política pós Estado Novo, gera polêmica e crítica de cunho esquerdista. Como se fosse um dever da arte estabelecer um compromisso intrínseco à política em sua expressão. A partir da análise deste cenário, podemos levantar questionamentos tais quais: e a liberdade de expressão artística? Ou melhor: e a liberdade de expressão artística subjetiva e individual? O artista abstrato cria a partir de um processo de vazão de seu mundo particular por meio da obra, sendo assim uma forma de comunicação e de autorrevelação. Dessa forma, o critério da crítica se afasta da estética e se restringe a um campo político-ideológico. Porém, ao afastar-se da análise estética e tornar-se de cunho político, a crítica não se sustenta por muito tempo. Como diz Cocchiarale e Geiger:

Neste quadro, é impossível considerar por muito tempo a permanência de uma polêmica estética consistente, se as facções envolvidas deslocam-se em campos tão heterogêneos. Fomentá-la, contudo, parece ser condição indispensável para a sobrevivência das questões contra as quais a ruptura abstracionista se instaura. Afinal, o compromisso social explícito das obras de artistas como Portinari e Di Cavalcanti não é bastante para assegurar-lhes, automaticamente, um desempenho renovador ao nível estético-formal.<sup>50</sup>

A partir de 1950, a arte abstrata vai conquistando seu espaço no campo das artes plásticas, ao mesmo tempo em que a crítica a ela já não se sustenta pela falta de argumentos que descredibilizem a sua estética. Mesmo assim, as duas vertentes do Abstracionismo no Brasil, a geométrica e a informal, eram opostas e tinham a única característica em comum da negação da representação figurativa, ambos os estilos partiam da premissa do afastamento da temática pautada na imitação da natureza. Porém as semelhanças acabavam aí. O manifesto Ruptura, por exemplo, chamava a arte abstrata de não-figurativismo hedonista.

Como em São Paulo a industrialização e a modernização foram intensas, causando mudanças profundas na sociedade paulista, Décio Pignatari exprime sua opinião de que, por

---

<sup>49</sup> COCCHIARALE e GEIGER op. cit. p. 11

<sup>50</sup> Ibid p. 12

essas razões, o concretismo de São Paulo foi muito voltado para a objetividade geométrica e opôs-se profundamente a abstração informal, que era considerada tachista (*tache*, do francês, significa mancha).

A criação do Museu de Arte Moderna foi de extrema importância para a solidificação da arte moderna no Brasil. Este museu foi um importante equipamento cultural para a divulgação, fomentação, aproximação entre a arte moderna e o público, o que deu força à estas expressões artísticas. Dessa forma, trazia para o público o contato com a arte de caráter abstrato, a qual tornou-se transnacional nesta época. Pode-se dizer que a linguagem transnacional da arte de alguma forma está ligada aos avanços tecnológicos e dos meios de comunicação, o que configura um novo cenário histórico-social onde a comunicação transnacional se aperfeiçoa cada vez mais, conecta cada vez mais as pessoas de diferentes partes do mundo: “Essa utopia de uma linguagem internacional da arte corresponde a visões como: a abertura dos portos, a comunicação cultural e a possibilidade então, com a criação da ONU, da consciência do mundo como uma coisa total, tudo isso coincide, está tudo ligado.”<sup>51</sup>

Uma pintura abstrata não indica de onde é o pintor, que formação acadêmica teve, a situação histórica, política ou social na qual está inserido, sua nação. A compreensão da obra abstrata é universal, não direciona o espectador para pensar isso ou aquilo. Não o remete a uma ideia pré-concebida, uma paisagem pronta onde ele reconhecerá figuras miméticas da natureza. Portanto, a pintura abstrata é passível de compreensão por todos, não só de uma parcela de pessoas que se identificaria com o cenário da pintura; é universal (como, por exemplo, Antonio Bandeira, no Brasil, e Jackson Pollock, em Nova York), por não se ater a questões regionais, se além a questões universais, que partem da própria abstração. É dessa forma que as questões abordadas pela arte abstrata se dão no âmbito de sua própria existência, de suas possibilidades enquanto obra de arte, passando por experimentações de sua superfície pictórica, de seu espaço, sua plasticidade, o material utilizado pelo artista para a sua criação. A arte enquanto matéria e ao mesmo tempo enquanto meio de transcendência da subjetividade do artista, através da abstração de seus traços, o que é mais fortemente observado no abstracionismo informal. A experimentação de cores e texturas, assim como a descentralização dos pontos de fuga da pintura para a tela toda, o que permite ao espectador ser muito mais profundamente absorvido por ela, são as questões que passam a ser tratadas pela arte, com o abstracionismo informal.

---

<sup>51</sup> COCCHIARALE e GEIGER op. cit. p. 87

Que sentido tem a arte se ela se afasta do campo das aparências, da representação da natureza? Ela aborda outras questões, muda o foco do assunto para a forma como se passa a mensagem. O processo de criação de uma “mensagem” (mesmo esta sendo subjetiva) se torna o objetivo da pintura abstrata. A reflexão sobre a plasticidade da obra e de como ela foi criada, de fazer o espectador refletir sobre o porquê da escolha de certas cores e tons para a tela, o porquê da escolha do tipo de tinta e textura que o artista desenvolveu na criação da tela. Entender que é uma forma de experimentação das possibilidades da pintura como tal. O espectador conseguir apreciá-la como um todo, cada parte da pintura merecer a sua atenção central, não se saber onde ela começa e onde ela termina. Analisá-la e senti-la subjetivamente. Essas são as questões, as novas questões abordadas pela arte abstrata informal. Os artistas começam a questionar sobre o porquê de fazer arte, para quê ela serve e qual é o seu objetivo. Ela não é somente um meio de informação, e sim a própria informação, o próprio assunto que o artista deseja abordar. E os questionamentos são refletidos na própria pintura.

A linha mais intuitiva da abstração foi ligada a improvisação da música, particularmente do jazz, onde o artista se depara com a questão sobre o sentido da própria arte, o que fundamenta a arte. Quando se abstrai as referências simbólicas na criação, o questionamento passa para uma tentativa de compreender a pintura enquanto obra de arte, não mais enquanto representação de algo já pré-existente na natureza.

Porém, a aceitação da abstração se deu paulatinamente, pois de início a tentativa de muitos espectadores era a de tentar reconhecer alguma forma na pintura que a trouxesse para o reconhecimento da realidade, a tentativa de entender, decodificar as formas que os traços do pincel do artista delinearam ali, trazendo-a para algo que eles reconheceriam como real, existente. Por não ser possível a identificação de formas baseadas na natureza na abstração informal, a crítica passa a discutir essa questão, em tentar explicar o porquê disso, esse sentido que o artista abstrato vê em seu trabalho informal, livre para expressar a sua subjetividade.

Como a arte acaba por ser um resultado da visão do artista como ser humano ligado de forma intrínseca ao momento histórico-social no qual está inserido, tudo isso acarretou em uma valorização da subjetividade na arte, com a informalidade ganhando força em detrimento da objetividade da representação das aparências. A arte, neste momento, estava pronta para ir muito além das aparências, ultrapassá-las, ao expressar a visão subjetiva e particular de mundo do artista.

Ao mesmo tempo, a linguagem do Tachismo exprime que se ater à razão para pintar faz com que o artista não se aprofunde e se mantenha na superfície. Trata-se de uma renovação da arte, onde a forma de linguagem passa a ser universal. Sobre o Tachismo e a pintura informal, Mário Barata explica a importância de se conceituar estes dois termos “antes de iniciar a abordagem fenomenológica dessa arte e da nova situação das imagens ante o homem.”<sup>52</sup>. Partindo deste raciocínio, Mário Barata diferencia estas duas expressões artísticas, explicando que o Tachismo é uma arte de gesto, mais do que a pintura informal típica, pois o gesto nesta arte se dá de forma explosiva e dramática como na pintura de Pollock com a action painting, a qual se configura como uma forma de pintar mais direta, onde o artista exprime de forma quase que automática suas tensões, assim como sua força. Barata explica que:

Quanto ao Tachismo, do francês tache, conforme o significado do vocábulo, se constitui de jogo de manchas (manchas que também existem no ‘informal’, em seus vários tipos). No Tachismo propriamente dito, elas surgem em explosão violenta, às vezes deixando escorrer tinta. E a existência do automatismo e do fortuito da pintura direta. Muitas vezes ligados a um grafismo, ou caligrafia de signos ou liberação.<sup>53</sup>

Já a pintura informal típica é caracterizada, segundo Barata, por formas vagas, indefinidas, as quais seriam uma continuação do último Impressionismo de Monet, conforme explica seu ponto de vista de que: “Dissolve mais as formas, constituindo-se em uma espécie de *impressionismo subjetivo*, como resultante de impulsão interna.”. Além disso, Barata explica que por muitas vezes o Tachismo e a pintura informal típica são confundidas como uma coisa só por parte de alguns críticos, por serem ambas expressões integrantes do abstracionismo lírico.

## 2.1 Artistas abstracionistas no Brasil

O expressionismo abstrato no Brasil é marcado por nomes como Tomie Ohtake, Fayga Ostrower, Antonio Bandeira, Manabu Mabe, Flávio Shiró, dentre outros proeminentes artistas plásticos que buscavam a arte abstrata informal como forma de expressão, cada um à sua maneira, com sua singularidade em expressar os seus traços de caráter abstrato informal na pintura. Sempre com a característica em comum da busca pela liberdade e pela criatividade na pintura.

---

<sup>52</sup> BARATA, Mário. Definições de ‘Tachismo’ e pintura ‘informal’ Apud COCCHIARALE e GEIGER p. cit. p. 252



### 2.1.1 Antonio Bandeira

“Pintando espalharei pelo mundo  
toda minh'alma observadora  
mostrarei aos povos as minhas lágrimas  
e também as dos que sofrem...”<sup>54</sup>

Trecho de Poema Artístico por Antonio Bandeira.

Antonio Bandeira nasceu em Fortaleza, Ceará, em 26 de maio de 1922. Morou em Paris, na França, no final da década de 1940, onde entrou em contato com movimentos de vanguardas como o cubismo e o fauvismo, os quais serviram de influência para suas pinturas. Podemos perceber influências em suas obras, no que tange sua experimentação pictórica do expressionismo abstrato, tendo em vista, Paul Klee. Começou sua pintura de forma figurativa com fortes traços, com influência do expressionismo alemão e do artista Kandinsky, pintando com traços muito definidos, cores fortes, com independência e autonomia, além de muita espontaneidade, da forma como realizara a representação das figuras. Paralelamente a Jackson Pollock, Antonio Bandeira pintava no Brasil também com foco na ação do pintar, na criação pautada na liberdade do uso de cores, experimentação de texturas e do próprio espaço da tela em si. Bandeira foi um dos primeiros artistas brasileiros adeptos do não-figurativismo. Sobre Bandeira e o abstracionismo, Carlos Roberto Maciel Levy, crítico e historiador da arte, relata: “A pintura desse gênero (abstracionista) é conhecida também como pintura gestual, por que a tinta está deixando registrado o gesto que a impôs sobre a tela. Isso já estava contido na obra expressionista de Bandeira.”<sup>55</sup>

Em 1941, aos 19 anos de idade, Antônio Bandeira participou da criação do Centro Cultural de Belas-Artes, no Ceará, o qual foi fundamental para impulsionar a arte modernista no estado, sendo o seu primeiro núcleo modernista. O artista foi pioneiro no Abstracionismo do Brasil, apesar de muitas vezes ser mais reconhecido no exterior do que aqui. Era de origem humilde, iniciando sua trajetória como artista de forma autodidata, foi para o Rio de Janeiro

---

<sup>53</sup> Ibid p. 252

<sup>54</sup> Trecho de Poema Artístico por Antonio Bandeira apud <http://tvbrasil.ebc.com.br/delapracapost/o-abstracionismo-de-antonio-bandeira-no-de-la-pra-ca> Programa *De Lá Pra Cá* sobre Antonio Bandeira (acessado em 24/02/2013)

<sup>55</sup> apud <http://tvbrasil.ebc.com.br/delapracapost/o-abstracionismo-de-antonio-bandeira-no-de-la-pra-ca> Programa *De Lá Pra Cá* sobre Antonio Bandeira (acessado em 24/02/2013)

aos vinte e dois anos para uma exposição, em março de 1945. Posteriormente, foi para Paris a partir de um convite do governo francês para estudar lá, em 1946. “Na verdade, ele foi para a Europa logo depois da Segunda Guerra Mundial e encontrou as primeiras manifestações de recusa da imagem figurativa em favor das formas abstratas.”, diz Carlos Roberto Maciel Levy.<sup>56</sup>

Mesmo que de início sua pintura fosse figurativa, ela não era de caráter político-social como as obras de Di Cavalcanti e Portinari, modernistas. Porém, ao ir para Paris Bandeira se aproximou da pintura abstrata, por meio da qual foi consagrado como artista. Porém sua consagração se deu primeiro na Europa e não tanto no Brasil, inicialmente, sendo de certa forma subestimada ainda hoje tendo em vista a sua importância no contexto do abstracionismo no século XX.

Max Perlingeiro, diretor da Pinakothek Cultural, aponta uma curiosidade sobre a pintura abstrata de Bandeira: “Apesar de Bandeira ser um pintor abstrato, a figura está sempre presente dentro da obra deste artista. Você vê que no fundo tem um pequeno sol vermelho. Esse sol que era tão constante, esse sol nordestino, que sempre foi uma marca muito característica da pintura dele.”<sup>57</sup>.



9. Antonio Bandeira – *O sol e a cidade*<sup>58</sup>

<sup>56</sup> apud <http://tvbrasil.etc.com.br/delapraça/post/o-abstracionismo-de-antonio-bandeira-no-de-la-pra-ca>  
Programa *De Lá Pra Cá* sobre Antonio Bandeira (acessado em 24/02/2013)

<sup>57</sup> Ibid

<sup>58</sup> Imagem extraída de <http://www.mercadoarte.com.br> (acessado em 14 de março de 2013)

Sobre a comparação de Bandeira com Pollock, Perlingeiro coloca a seguinte indagação: “Imagina Bandeira nos Estados Unidos sendo confrontado com Pollock? Talvez hoje ele fosse o pintor abstrato mais importante do mundo. Não tenha dúvida, porque qualidade para isso ele tinha. E tinha muito.”<sup>59</sup>. A obra abaixo, de Bandeira, faz parte do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro:



10. Antonio Bandeira – *A grande cidade iluminada* (1953)<sup>60</sup>

No MAC SP, uma das obras de Bandeira foi premiada na II Bienal de São Paulo e ele recebeu o Grande Prêmio Fiat de Arte Internacional.

João Spinelli, crítico e historiador da Arte, relata: “Bandeira, com muita antecedência no Brasil, entendeu aquilo que Leonardo Da Vinci já tinha falado: que a pintura era uma coisa mental. Ela é muito mais pensamento do que artesanaria. E até os anos 60, o artista era importante se ele sabia pintar bem, esculpir bem, gravar bem, modelar a cerâmica bem. A técnica era quase que mais importante do que o pensamento criador.”<sup>61</sup>. O crítico também fala que a improvisação, característica do jazz, também pode ser observada na pintura abstrata.

Spinelli conta que Bandeira ganhou a bolsa para estudar na Faculdade de Belas Artes em Paris, porém ficou muito pouco tempo no curso, pois o artista percebeu que esta escola ainda estava presa a conceitos de arte e formas de se fazer a arte, que ele já manifestava a

---

<sup>59</sup> Ibid

<sup>60</sup> Imagem extraída de <http://www.rumocertoproducoes.com.br> (acessado em 14 de março de 2013)

<sup>61</sup> Ibid

iniciativa de se libertar enquanto ainda estava no Brasil. Bandeira estava pronto para algo novo, revolucionário. Spinelli diz que Bandeira percebeu, na Europa em um contexto histórico e político de pós Segunda Guerra Mundial, que as coisas deveriam mudar também na arte. O pensar a arte conseqüentemente deveria mudar depois dos tempos difíceis e sofrimentos que a sociedade européia havia passado. E que, analisando a obra de Bandeira, se percebe a utilização dos respingos de tinta que escorriam pela tela (dripping), método que, paralelamente, viria a ser utilizado por Pollock em Nova York. Se a arte abstrata é desprovida de regras, ela não pressupõe o acabamento minucioso e perfeito, por ser baseada na espontaneidade e na experimentação pictórica, o “errar” transforma-se em “acertar”, diz Spinelli<sup>62</sup>.

Em 1946, ano em que Bandeira chega em Paris, foi inaugurada uma grande exposição de Paul Klee, a qual foi considerada uma das exposições mais importantes do mundo na época. Este contato com as obras de Paul Klee despertou em Bandeira um anseio de pintar com liberdade e com despreendimento de regras e métodos provenientes das escolas tradicionais de artes plásticas, as quais abrangiam padrões de pintura preestabelecidos, assim como a libertação conseqüente da perspectiva euclidiana e da técnica do claro-escuro. Ou seja, significou desvincular-se das tradições da história da arte da Europa, o que para Bandeira não foi um movimento difícil, pois ele vinha de Fortaleza, Brasil, onde não sofreu influências fortes dos movimentos europeus e seus métodos e regras. Sua obra apresentava, segundo Spinelli, diversos pontos de observação, o que dá a sensação ao espectador de entrar na obra, facilitar essa aproximação em sua contemplação. Sendo assim, rompe com a rigidez das regras das tradições européias.

A designer Nathalia Sá Cavalcante<sup>63</sup> diz que Bandeira encontrava-se de alguma forma em um lugar na arte entre a abstração e a figuração, no limiar entre estes estilos, como que se estivesse na abstração, porém “flertando” com a arte figurativa, pois em seus quadros abstratos pode-se perceber a referência da cidade ou da favela, entre outros elementos. Este relato pode ser relacionado com o testemunho de Max Perlingeiro, citado anteriormente, em que ele diz que Bandeira pinta o sol com cores de vermelho forte em sua aquarela abstrata e cores suaves. Ela diz que a vivência dele no Ceará e a posterior vivência em Paris, além do tempo que passou no Rio de Janeiro, ficam muito presentes na temática de suas pinturas, que muitas vezes é existencialista. Bandeira conseguiu exprimir em suas obras uma expressão

---

<sup>62</sup> Ibid

<sup>63</sup> Ibid

singular, própria dele, e suas pinturas são passíveis de reconhecimento por parte do público como sendo do artista.

A arte abstrata produzida por Bandeira relaciona-se, muitas vezes, com a arte figurativa mesmo que de forma não-literal da representação da realidade, mesmo que uma releitura subjetiva com liberdade de uso de cores e proporções da figura retratada dentro da abstração da tela. O artista tinha como pilares para a criação da pintura sua cidade-natal, Fortaleza, o Rio de Janeiro e Paris. Bandeira sempre teve originalidade em seus pensamentos como artista e se afastou do ensino tradicional, participando do Grupo Banbryols, com Camille Bryel e Wols, que teve início em 1949 e dissolveu-se em 1951, por ocasião da morte de Wols. O nome do grupo foi montado com uma sílaba de cada um dos nomes dos integrantes.

### 2.1.2 Fayga Ostrower

A artista Fayga Ostrower nasceu em uma família de judeus em 14 de setembro de 1920, em Lodz, Polônia. Mudou-se com sua família para a Alemanha em 1921, onde cresceu e viveu até os 13 anos. Em 1933, devido a situação política na Alemanha de perseguição aos judeus, fugiram para a Bélgica onde permaneceram ilegalmente até conseguirem visto para o Brasil, em 1934. Estabeleceram-se no Rio de Janeiro, onde Fayga viveu toda a sua vida até o seu falecimento, aos 80 anos, em 2001. Foi naturalizada brasileira em 1951, aos 30 anos de idade.

Fayga começa seus estudos de arte no Brasil, ao se inscrever no curso de desenho com modelos vivos na Sociedade Brasileira de Belas Artes, em 1939, e, em 1943, conhece Axl Leskoschek com quem teve aulas de gravura, pintura, desenho e composição. Leskoschek era austríaco e chegou no Rio de Janeiro no início da década de 1940, onde viveu por quase 10 anos, devido à Segunda Guerra Mundial. De início, ela pintava os moradores de favelas, lavadeiras e crianças, chegando a fazer ilustrações para diversos livros, dentre eles *O Cortiço*, de Aloizio de Azevedo:



11. Fayga Ostrower - Ilustração para o livro *O Cortiço* (1944)<sup>64</sup>

Além da ilustração para a capa de *O cortiço*, Fayga também fez ilustrações para jornais, o que era comum dentre alguns artistas da época. A artista experimentava o tempo todo, tanto em gravuras como em pinturas, “às vezes descobria algo novo com o erro. Então o erro virava um acerto”<sup>65</sup>. O início da trajetória de Fayga como artista plástica no Brasil foi marcada por influências do Expressionismo, no período entre 1946 e 1953, o que pode ser observado nas 12 xilogravuras criadas pela artista para ilustrar o livro *O Cortiço*. Sua temática era sempre de cunho social. A partir de 1953, Fayga vai gradativamente se aproximando da abstração, conforme colocado por Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger: “A abstração de Fayga viria então a se caracterizar pela tensão equilibrada entre o lirismo e a preocupação constante pela estruturação e organização rítmica da composição”<sup>66</sup>, o que a situava na vertente informal do Abstracionismo.

O trabalho de Fayga sofreu mudanças ao longo de sua trajetória, passando gradativamente do figurativo para o abstrato: “Aos poucos seu trabalho foi mudando. Fayga estava mais interessada em um mundo de formas criadas só por ela e foi abandonando figuras que todos reconheciam. Nos anos de 1951 e 52, seu trabalho se aproximou cada vez mais do

<sup>64</sup> Imagem extraída de <http://www.faygaostrower.org.br> (acessado em 12 de março de 2013)

<sup>65</sup> Filme Fayga Ostrower – paixão pela arte

<sup>66</sup> COCCHIARALE, Fernando. GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal – A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Temas e Debates 5; FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987. p. 170

caráter abstrato informal, momento em que a artista se deparou com uma série de críticas ao longo desse novo caminho que traçava e sofreu bastante com isso<sup>67</sup>. Sobre as transformações em sua obra, Fayga relata: “Eu não sabia para onde essas mudanças no trabalho iam me levar, mas sentia que esse era o caminho certo, então decidi seguir em frente. Mesmo que as pessoas não gostassem do que eu fazia, eu estava feliz com as imagens que criava.”<sup>68</sup>.

A artista relata que, no período entre 1952 e 1954, seu trabalho adquire cada vez mais um caráter estético abstrato, aonde a forma e a estrutura da figura vão ganhando importância em detrimento da representação da própria figura: “Na gravura que eu fazia, de temática social, uma curva começava a se tornar quase mais importante que a própria figura (de retirantes, por exemplo). Quando me dei conta disto, comecei realmente a lidar com outros problemas de forma, sobretudo com a estrutura de espaço e sua relação com o conteúdo expressivo.”<sup>69</sup>.

Em 1957, Fayga ganhou o Prêmio de Gravura da Bienal de São Paulo e em 1958, ganhou o Prêmio Internacional de Gravura na Bienal de Veneza, representando a arte abstrata brasileira na Itália, portanto foi um prêmio muito importante, não só para ela como artista, mas para o Brasil. Fayga recebeu muitos prêmios ao longo de sua carreira como artista e sobre isto conta: “É bom ganhar um prêmio, pois mostra que as pessoas reconhecem o seu trabalho. Mas depois, quando tinha que começar um novo trabalho, numa folha em branco, a dificuldade era a mesma como se eu estivesse começando do zero e não me lembrasse o que já sabia.”<sup>70</sup>. Fayga dizia que a capacidade e a sensibilidade em gostar de arte e entendê-la está em cada um de nós.

A artista deu aulas a vida toda e escreveu muitos livros com o intuito de dividir seu conhecimento com as pessoas, foram alguns deles: *Criatividade e Processos de Criação*; *A sensibilidade do intelecto*; *Acasos e criação artística*; *Universos da arte*; *Goya – artista revolucionário e humanista*; *A grandeza humana – cinco séculos, cinco gênios da arte*.

Fayga se enveredou pelas artes plásticas no contexto do abstracionismo criando muitas gravuras. Seu talento para este tipo de expressão artística a rendeu o convite de realizar um trabalho de gravuras para o Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro. O trabalho é composto por sete gravuras coloridas, as quais tem como mais força os tons de amarelo, que se

---

<sup>67</sup> Ibid

<sup>68</sup> Apud Filme Fayga Ostrower – paixão pela arte

<sup>69</sup> Apud Ibid p. 171

<sup>70</sup> Filme Fayga Ostrower – paixão pela arte

complementavam, sendo de grandes dimensões, o que não era comum na época. Fayga levou um ano para terminar este trabalho:



12.

Fayga Ostrower (1968)<sup>71</sup>

Além de gravuras, a artista criou grandes painéis, jóias, tecidos para decoração. Sempre com muita liberdade de expressão e criação, sem amarras às tradições das escolas européias. Seus últimos trabalhos foram pintados em 2001, mesmo ano em que faleceu. “Apesar das dificuldades, Fayga trabalhou sempre com muito prazer. Para ela, a arte era uma paixão.”<sup>72</sup>. Seu trabalho consistiu desde as ilustrações para livros e jornais, além de gravuras, xilogravuras, serigrafias, litografias, passando pela técnica de água-tinta, água-forte e ponta-seca sobre cobre, até as suas aquarelas, ao longo de suas quase seis décadas de criação, sendo que suas últimas obras, datadas de 2001, consistiram em serigrafias e uma litografia em cores sobre papel:

---

<sup>71</sup> Imagem extraída de <http://www.faygaostrower.org.br> (acessado em 12 de março de 2013)

<sup>72</sup> Filme Fayga Ostrower – paixão pela arte





13. Fayga Ostrower – *Sem título* (2001)<sup>73</sup>

Fayga, por sua formação e por ser professora, tinha a tendência em pensar a arte como a questão da própria obra de arte, característica da abstração informal. Dessa forma, a artista mesmo quando ainda apresentava alguma representação figurativa em suas obras, mesmo que estilizada, já apresentava sinais de estar migrando progressivamente para a abstração informal, linguagem artística que abraçou a partir de 1953, e diz ter sido influenciada por um artista europeu que expôs na I Bienal de São Paulo, e não por algum artista dos Estados Unidos, por exemplo. Ela afirma, porém, que “é evidente que os expressionistas influenciaram os americanos”<sup>74</sup>.

Em sua entrevista, Fayga explica que artistas como Pollock, Kline e De Kooning foram importantes nomes da arte abstrata informal americana, e que suas expressões artísticas informais iam além da angústia geralmente atrelada ao Expressionismo alemão dos anos 20: A partir da Segunda Guerra Mundial, a arte informal americana ganha características de agressividade e brutalidade, influenciando o resto do mundo. Para Fayga, o Expressionismo alemão estabeleceu influências no Brasil mais cedo do que o abstracionismo americano, e que

---

<sup>73</sup> Imagem extraída de <http://www.faygaostrower.org.br> (acessado em 25 de fevereiro de 2013)

<sup>74</sup> COCCHIARALE e GEIGER op. cit. p. 172

no Brasil o movimento abstracionista informal teve um caráter mais autêntico, no sentido da elaboração, a qual expressou a releitura da abstração para o contexto brasileiro. Na época se vivia o momento brasileiro, então não se tratava de uma simples imitação, diz a artista.

Sobre o Tachismo, Fayga apresenta a sua opinião de que esta linguagem artística não se baseia somente no acaso, até porque o acaso, de uma maneira ou de outra, está presente em toda a expressão artística em algum momento, pois a imagem não é passada para a tela exatamente como está na imaginação: “Por exemplo, o vermelho que você pinta será sempre diferente do vermelho imaginado. O fato físico é uma coisa surpreendente, e tem conotações que não existem na imaginação.”<sup>75</sup>. Fayga inclusive acreditava que a questão do acaso na arte era mais parte do expressionismo abstrato americano do que do expressionismo alemão. Para a artista, em uma comparação entre o informalismo e o concretismo, por exemplo, afirma que acredita não existir um ritmo elaborado na arte concretista, como acredita existir na arte abstrata informal, pois o ritmo na arte concreta é uma forma de articulação de tempo, porém o tempo em si não é elaborado na arte concreta, que se foca no espaço. Já na arte abstrata informal, Fayga diz que existe uma estrutura, que, diferente da geometricamente definida, se liga mais ao tempo-espaço do que somente ao espaço<sup>76</sup>, não é restrita a nada. A artista ainda explica que, do ponto de vista político, a arte informal era criticada devido ao afastamento da figuração, como se essa atitude por parte do artista significasse um “abandono do conteúdo humano”, pois se não há a pintura figurativa para o espectador se identificar, reconhecer, a crítica é a de que como se a pintura abstrata configurasse o abandono dos temas sociais e, conseqüentemente, das questões humanas,<sup>77</sup>. Quando, na realidade, a a abstração informal tinha como intenção transparecer muito mais do que isso, algo muito mais transcendental por parte do artista.

Quanto à abstração informal, Fayga expressa que a informalidade sempre se volta para a intuição, para a liberdade da imaginação, o que pode acontecer de a arte informal se ligar a caminhos que podem se desdobrar em imprevistos, os quais acabam se tornando muitas vezes um novo caminho a se seguir, uma nova descoberta em favor da arte abstrata informal.

---

<sup>75</sup> Apud Ibid p. 175

<sup>76</sup> Apud Ibid p. 175

<sup>77</sup> Ibid p. 176

### 2.1.3 Manabu Mabe

Manabu Mabe nasceu em Kumamoto, no Japão, em 1924. Veio para o Brasil em 1934, com dez anos de idade, se estabelecendo com sua família em Lins, interior de São Paulo, onde cresceu e trabalhou com cafeicultura com a família. Mabe é um dos artistas nipo-brasileiros mais representativos do abstracionismo informal e não possui formação acadêmica, sendo um autodidata.

Mabe cresceu levando uma vida interiorana no Brasil e diz que este contato com a natureza influi intensamente em sua forma de pintar: “É indescritível a influência da natureza na formação da minha personalidade e no desenvolvimento das minhas qualidades de pintor.”<sup>78</sup>. O artista começou a pintar na década de 1940, e diz sempre ter tido afinidade com as artes e a pintura, e a primeira vez em que pintou utilizando a tinta óleo foi em 1945. Nesta época, seus temas eram a paisagem e a natureza-morta, onde já se podem observar tendências do expressionismo, pintando com tinta óleo dissolvida em querosene sobre papelões ou tábuas de madeira. Pintava com muito entusiasmo e paixão e conta que “à medida que desenhava, passei a pensar, sofrer e experimentar alegrias como se fora um desenvolvimento de mim mesmo e aprendi, então, sobre a importância do ato de criar”<sup>79</sup>.



14. Manabu Mabe, Sem título (cerca de década de 1950)<sup>80</sup>

<sup>78</sup> Apud <http://www.mabe.com.br/> (acessado em 09 de março de 2013)

<sup>79</sup> Ibid

<sup>80</sup> Imagem extraída de <http://www.mabe.com.br/> (acessado em 09 de março de 2013)

A pintura acima é um exemplo de como a pintura de Mabe começou a se tornar cada vez mais abstrata.

Com a morte de seu pai e os tempos difíceis que chegaram em consequência, trazendo as dificuldades de manter o cafezal de sua família, Mabe o vendeu e se mudou para São Paulo determinado a tentar a vida como pintor, em 1957. Com estímulo de Francisco Matarazzo<sup>81</sup>, Mabe torna-se cada vez mais brasileiro em sua pintura, e considera-se como um brasileiro. Em sua primeira exposição no Japão, em 1970, o tema principal de suas obras era a paisagem natural brasileira.

Na década de 1970 a pintura do artista começa a adquirir caráter de semifiguração, onde, segundo Cocchiarale e Geiger, ocorre um encontro entre a abstração e a figuração, ao mesmo tempo, em suas obras<sup>82</sup>. Diz Mabe, sobre sua trajetória como artista plástico, sobre sua arte:

Nunca fui aluno de nenhum mestre, tão pouco pertenci a qualquer escola. Possuo um estilo de pintura que eu mesmo desenvolvi, à custa de muito esforço e perseverança. A título de brincadeira, eu o denominei de *mabismo*. Mas esse estilo também vem sofrendo modificações com o decorrer do tempo. As pessoas dizem que ele representa a fusão do Oriente e do Ocidente, sendo a expressão da poesia lírica, mas eu creio que a minha pintura representa a mim mesmo.<sup>83</sup>

Para o artista, cada quadro que ele pinta carrega um pouco dele mesmo, portanto o ato de pintar está ligado ao sentir e ao prazer da pintura, não é algo que se produza em série. O artista explica que, em um determinado momento, a ideia de composição foi crescendo em sua obra e que passou a pintar com traços fortes e negros. E assim pintou por um bom tempo até que, em busca de maior liberdade em sua relação com a pintura, se enveredou pelo caminho da arte abstrata se baseando na composição. Como artista, Mabe tem a consciência de que o momento histórico-social em que está inserido influi em sua arte: “Tendo nascido no século XX, participo de alegrias e tristezas, de guerra e de paz, dos desequilíbrios socioeconômicos, ou de todos os acontecimentos do mundo como parte dele que sou.”<sup>84</sup>. O artista ainda exprime o seu pensamento de que o ideal é viver em sincronia com sua época e criar obras que revelem uma assinatura única sua como artista, que o espectador ao observá-las a reconheçam como dele. E, ao analisar suas obras até o final do século XX, Mabe diz que

---

<sup>81</sup> Ibid

<sup>82</sup> COCCHIARALE e GEIGER op. cit. p. 270

<sup>83</sup> Apud <http://www.mabe.com.br/> (acessado em 09 de março de 2013)

<sup>84</sup> Ibid

percebeu uma busca intensa por detalhes e que pretende pintar com mais simplicidade. A obra abaixo é uma das pinturas que demonstram a busca pela simplicidade por parte de Mabe:



15. Manabu Mabe – Sem título (cerca de década de 1980)<sup>85</sup>

Em sua trajetória, Mabe foi premiado diversas vezes como na I Bienal de Paris, na XXX Bienal de Veneza, em 1959, e na Bienal de São Paulo, em 1961<sup>86</sup>. Em decorrência de suas premiações a revista *Times*, de 02 de novembro de 1959, fez uma reportagem de uma página sobre a vida e obra de Mabe até então, sob a manchete de *O ano de Manabu Mabe*<sup>87</sup>. O artista também participou de muitas exposições no Brasil e no exterior.

#### 2.1.4 Flávio Shiró

Shiro Tanaka nasceu em Sapporo, Japão, em 1928, sendo filho de descendentes de samurais<sup>88</sup>. Em 1932, se muda com sua família para o Brasil, como muitos japoneses o fizeram nesta época, e se instalam na cidade de Tomé-Açu em uma colônia japonesa, na região da floresta amazônica, no Pará. Em busca de melhores condições de estudos e de

<sup>85</sup> Imagem extraída de <http://www.mabe.com.br/> (acessado em 09 de março de 2013)

<sup>86</sup> COCCHIARALE e GEIGER op. cit. p. 270

<sup>87</sup> <http://www.mabe.com.br/> (acessado em 09 de março de 2013)

<sup>88</sup> <http://www.flavioshiro.com> (acessado em 08 de março de 2013)

crescimento profissional, a família de Shiró se muda para São Paulo, em 1939, onde ele começa a estudar arte na Escola Profissional Getúlio Vargas<sup>89</sup>. Seus primeiros trabalhos artísticos datam de 1942. Shiró se une ao grupo nipo-brasileiro de artistas ao ingressar no grupo Seibi, em 1947, e é na década de 1940 que começa a ter contato com os artistas brasileiros, muitos do abstracionismo, tanto informal como geométrico.

Em 1953, o artista se muda para Paris para realizar estudos no Museu do Louvre, onde pesquisou sobre artistas como Lorenzetti, Rubens e Mantegna. Na década de 1950, Shiró experimentou diversas formas de linguagem artística como a litografia (na Escola Superior de Belas Artes de Paris), mosaico (com o pintor Severini) e gravura (com o artista Friedlaender). Foi nesta época que Shiró “começou a integrar os movimentos da pintura contemporânea, na vertente do Abstracionismo lírico, informal”, segundo Cocchiarale e Geiger<sup>90</sup>. No final da década de 1950, Shiró foi considerado um dos pioneiros do Abstracionismo informal no Brasil, porém sempre mantendo o caráter expressionista em suas obras. Obra de 1959:



16. Flávio Shiró – *Vôo noturno* (1959)<sup>91</sup>

Podemos perceber como um traço em comum entre Manabu Mabe e Flávio Shiró o percurso dos dois artistas da experimentação dentro do abstracionismo, porém mantendo certa

<sup>89</sup> <http://www.itaucultural.org.br> (acessado em 08 de março de 2013)

<sup>90</sup> COCCHIARALE e GEIGER op. cit. p. 275

<sup>91</sup> Imagem extraída de <http://www.flavioshiro.com> (acessado em 08 de março de 2013)

ambiguidade entre a figuração e a abstração em suas obras, como podemos perceber na obra abaixo de Shiró:



17. Flávio Shiró – *A espera* (1984)<sup>92</sup>

Mesmo ao ter se mudado para fora do Brasil, participou de diversas exposições no país assim como no exterior, e foi premiado em 1961 com o prêmio Isenção do Júri na Bienal de São Paulo, e o prêmio aquisição na II Bienal de Artes Jovens, em Paris<sup>93</sup>. Posteriormente, na década de 1980, Shiró passou a pintar com traços de expressionismo figurativo, segundo Cocchiarale e Geiger<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> Imagem extraída de <http://www.flavioshiro.com> (acessado em 08 de março de 2013)

<sup>93</sup> COCCHIARALE e GEIGER op. cit. p. 275

<sup>94</sup> Ibid

Capítulo 3  
TOMIE OHTAKE E O CONTEXTO BRASILEIRO

“Arte é minha vida”<sup>95</sup>

Tomie Ohtake



18. Foto: Tomie Ohtake e três de suas pinturas novas de 2009 (a em tons de branco) e de 2010 (as de tons em azul e vermelho). Todas sem título.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Apud filme *O traço essencial* in DVD Tomie 90 anos



Tomie Ohtake é uma proeminente artista do Abstracionismo Informal no Brasil. Considerada como a Dama das Artes ou a Dama do Abstracionismo, autora de uma vasta coleção de obras de arte que abrangem desde pinturas à tinta óleo e acrílica, até gravuras, esculturas e obras de arte públicas, o que mostra a versatilidade da artista sem perder a sua unicidade e seu traço singular. Porém, a pintura foi o tipo de arte plástica que Tomie encontrou como forma mais forte de sua expressão, de revelação de sua liberdade de criar. Em suas obras, o oriente de sua infância se encontra com o ocidente de sua vida adulta no Brasil, em que a síntese e o uso intenso de cores são a sua marca registrada. A liberdade e a criatividade sempre foram qualidades fortes de sua personalidade como artista, as quais transparecem em suas obras de arte.

### 3.1 Vida de Tomie Ohtake

Tomie nasceu em Kyoto, no Japão, em 21 de novembro de 1913. De uma família de madeireiros e proprietários de terras de extração de madeira, se mudaram para Kyoto, antes de Tomie nascer, para criar um comércio em torno de 1907. Tomie tinha cinco irmãos mais velhos e por isso alega ter sido muito apegada à sua mãe. Teve uma criação tradicional japonesa, considerando o período histórico-social em que nasceu, em que a mulher era criada com o intuito de cuidar da família, do lar, em uma época em que era atípico e até mesmo inaceitável uma mulher se preocupar em buscar uma atividade pessoal, de desenvolvimento profissional. Tomie, em entrevista<sup>97</sup> com o jornalista e escritor Miguel de Almeida, relata que detestava esta estrutura familiar e social, pois prendia a mulher em casa e a impossibilitava de ampliar seus horizontes, de ter projetos pessoais. Ela diz: “Nesse sentido, a minha vinda ao Brasil, cuja permanência se deu por motivos alheios a mim, foi extremamente benéfica. Confesso que gostei muito do país e de uma vida muito mais aberta e livre.”<sup>98</sup>. Esta sensação de Tomie com relação ao papel da mulher na sociedade estava vinculada, explica, à forma como a mulher japonesa deveria ser perante a sociedade no período entre 1870 e 1945, ano que marca o fim da Segunda Guerra Mundial e a consequente implantação do capitalismo no Japão, o que resultou na abertura do país para o Ocidente. Neste momento de encontro do Ocidente com o Oriente no Japão, Tomie passa por essa experiência em sua vida pessoal, o que, anos mais tarde, se refletiria em suas expressões artísticas.

---

<sup>96</sup> Imagem extraída de <http://www.bomestaremcasa.com.br/?p=4048> (acessado em 06 de março de 2013)

<sup>97</sup> ALMEIDA, Miguel. *Tomie Ohtake*. São Paulo: Lazuli Editora, 2006. - (Coleção Arte de Bolso)

<sup>98</sup> Apud ALMEIDA, Miguel. *Tomie Ohtake*. São Paulo: Lazuli Editora, 2006. - (Coleção Arte de Bolso). p. 14

Sua chegada ao Brasil foi em 1936, quando Tomie tinha 22 anos de idade. Tomie conta que ao chegar ao Brasil, no Porto de Santos, a impressão mais marcante que teve foi a do sol brilhante, e sentiu que mesmo o ar parecia amarelo. A artista rapidamente associou esta cor à umidade e ao calor do país tropical que é o Brasil<sup>99</sup>.

Mesmo antes de se descobrir como artista plástica, Tomie já olhava o mundo com olhos de artista, focando nas suas impressões das cores e texturas ao seu redor, de forma bastante particular e criativa. Ela relata que o amarelo que ela percebeu em Santos não era como o amarelo do Japão, mas um amarelo muito forte, que ela definiu como “quase que agressivo”<sup>100</sup>. Tomie passou a viver em São Paulo e naturalizou-se brasileira em 1968, com 55 anos. Apesar de sua vinda ao Brasil ter sido para uma visita dela e de um irmão a outro irmão que já vivia em São Paulo, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, iniciada em 1939, apenas três anos após a sua chegada ao Brasil, a volta da artista para seu país natal foi adiada, e Tomie acabou ficando no Brasil. De sua permanência aqui resultou em seu casamento e no nascimento de seus dois filhos: Ruy, em 1938, e Ricardo, em 1942. Tomie relata que por seus filhos terem nascido em plena Segunda Guerra Mundial e por ela gostar do Brasil, ela decidiu que daria uma educação aos moldes brasileiros para seus filhos, inclusive respeitando a religião predominante no Brasil, a católica. Dessa forma, os dois foram batizados e estudaram em escola católica<sup>101</sup>.

Por motivo da Guerra, a saída de Tomie do Brasil, e dos japoneses que viviam aqui, foi muito dificultada o que resultou em um longo período em que Tomie ficou sem ver a sua família. Somente em 1951, 15 anos após sua chegada ao Porto de Santos, ela conseguiu viajar ao Japão para visitar seus familiares, quando sua mãe já estava com 80 anos, falecendo naquele mesmo ano, enquanto Tomie ainda estava no Japão<sup>102</sup>.

Com a vinda de Keisuke Sugano (pintor figurativo) ao Brasil em 1952, para realizar uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Tomie começa a pintar sob a sua orientação. A artista conta que Sugano se hospedou durante a sua estada no Brasil na casa de algumas famílias japonesas instaladas em São Paulo, e que uma dessas casas foi a sua, na Rua da Paz, Mooca. Durante o mês que Sugano passou em São Paulo, estes encontros se realizavam uma vez por semana, aos sábados à tarde, como conta Tomie Ohtake:

---

<sup>99</sup> Apud Filme *O traço essencial* in DVD Tomie 90 anos

<sup>100</sup> ALMEIDA op. cit. p. 14

<sup>101</sup> Ibid p. 15

<sup>102</sup> Ibid p. 15

As aulas eram extremamente livres, iniciavam-se com desenho à lápis sobre papel, cópia de flores, frutas ou de alguém posando. Depois, esses desenhos eram levados à tela, inicialmente em carvão, depois pintados à óleo. Saíamos também para pintar paisagens, íamos ao Horto Florestal, tendo a cidade ao fundo. Sugano, no final de cada aula, conversava sobre os trabalhos feitos no dia, dispostos a sua frente. Com isso, demos os primeiros passos artísticos. Eu tive muita facilidade em desenhar, porque já o fazia desde quando estive no Japão. E isso me ajudou a não ter que ficar praticando desenho e a poder me concentrar mais na pintura. Foi um início muito gradativo, suave, ninguém pensava em ser artista. A ocupação na arte ainda era extremamente limitada, em termos de tempo. Desenhava-se e pintava-se pouco, na verdade. A rigor, nem eram aulas, mas um pequeno incentivo para pintar, nesse curto período de um mês.<sup>103</sup>

Tomando a trajetória de Tomie Ohtake sob uma perspectiva do feminino, podemos perceber que, pelo fato da artista somente ter começado a pintar aos 39 anos de idade, quando ambos os seus filhos já estavam crescidos, há um encontro de alguns traços da tradição oriental da mulher típica japonesa (embora Tomie já vivesse na cultura ocidental do Brasil há 17 anos) com a busca da mulher por projetos pessoais, atividades que não envolvessem a família, mas a si mesma. Lembrando que, mesmo no Brasil, era uma época em que a mulher ainda não buscava atividades pessoais com tanta frequência. “Eu gostaria de desenvolver meu caminho, a minha pintura. Só que quando eu casei eu pensei: ‘meu caminho é muito pequeno, muito importante é a família’. Quinze anos eu dediquei só para a família, quinze anos”<sup>104</sup>, enfatiza Tomie em seu português carregado do sotaque japonês.

Tomie terminou a escola enquanto ainda vivia no Japão, porém sua formação como artista teve um caminho diferente, não tradicional. Como comentado anteriormente, ela pintou sua primeira tela aos 39 anos de idade, quando seus filhos Ruy e Ricardo já estavam com 14 e 10 anos, respectivamente. Ainda assim, sua pintura era uma atividade paralela aos cuidados com a casa e sua família, Tomie não tinha o objetivo de tornar-se artista plástica. Começou pintando paisagens principalmente as da rua onde morava, a Rua da Paz, na Mooca. Seu trabalho passa por algumas fases como, por exemplo, do figurativismo para o Abstracionismo, e Tomie se profissionaliza gradativamente como artista plástica ao começar a vender as suas obras.<sup>105</sup> Sobre sua trajetória nas artes plásticas até chegar ao Abstracionismo ela explica:

Com alguns meses nessa nova atividade, esboçou-se um trabalho em que a cópia da paisagem, dos objetos, começou a ser ultrapassada por formas mais sintetizadas até chegar a um início de abstracionismo. Já estabelecida na pintura abstrata, fiquei mais

---

<sup>103</sup> ALMEIDA op. cit. p. 17-18

<sup>104</sup> Apud Filme *O traço essencial* in DVD Tomie 90 anos

<sup>105</sup> INSTITUTO TOMIE OHTAKE: *Tomie Ohtake* In OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. P. 42

confiante e pude desenvolver já não mais as pinturas isoladas, mas uma série, em que uma pintura começava a conversar com a outra. Foi assim que tive coragem de enviar trabalhos para o Salão Paulista de Arte Moderna, em 1953. Esse foi o primeiro indício de que essa seria uma atividade importante na minha vida. (...) Alguns anos mais tarde – com a presença de um crítico de arte, Osório César, que frequentava minha casa –, comecei a ter um volume de trabalho que permitiria uma exposição individual, realizada em 1957, no Museu de Arte Moderna, ainda na Rua Sete de Abril, no centro da cidade.<sup>106</sup>

Por ocasião desta Exposição, foi o próprio diretor artístico do Museu de Arte Moderna, Wolfgang Pfeiffer, quem realizou a apresentação da mostra, o que resultou em uma boa crítica no jornal *O Estado de S. Paulo*, por parte do crítico de arte Geraldo Ferraz<sup>107</sup>. A partir deste momento, Tomie começa a entrar de forma mais significativa no cenário das artes plásticas do Brasil, ingressando cada vez mais no expressionismo abstrato, com alguma característica de geométrico no início, que evoluiu rápida e gradativamente para o informal. A pintura fez cada vez mais parte de seu dia-a-dia, da sua rotina, e assim Tomie criou um ateliê em sua própria casa, ao desmontar uma de suas salas. Seu primeiro ateliê era em uma pequena sala, e por pintar quadros de grandes dimensões, Tomie começou a levá-los para o jardim de sua casa, para que assim pudesse contemplá-los abertos, observá-los por inteiro de uma só vez. Segundo Tomie, seu trabalho foi sempre intuitivo e, muitas vezes, a solução de suas pinturas se dá no momento em que as está pintando, e pinta, por vezes, várias ao mesmo tempo. Quando sente que não está evoluindo em uma obra, passa para outra, e acontece algumas vezes de, ao achar a solução para uma tela, esta solução servir para as demais que está pintando no momento. Porém, apesar de Tomie pintar intuitivamente, ela explica que nunca pintou emotivamente, com o lado emocional, sempre pintando friamente e usando de várias camadas de tinta umas sobre as outras, diversificando as cores de uma pintura para a outra<sup>108</sup>.

Desde pequena teve afinidade e interesse pela arte, e explica que como na educação japonesa as artes ocupam uma posição de importância e destaque, sua familiaridade e seu gosto pela arte vêm desta tradição<sup>109</sup>. “Desde pequena eu gostava muito de pintar. E na escola, primário e ginásio, eu costumava pintar, porém só figurativo, paisagens ou uma pessoa, homem ou mulher”, diz Tomie<sup>110</sup>.

---

<sup>106</sup> ALMEIDA op. cit p. 18-19

<sup>107</sup> ALMEIDA op. cit. p. 19

<sup>108</sup> Ibid p. 19

<sup>109</sup> Ibid p. 13

<sup>110</sup> Apud Filme *O traço essencial* in DVD Tomie 90 anos

Paulo Herkenhoff explica que na pintura japonesa, tendo em vista a tradição clássica do zen-budismo na pintura, o traço é preeminente.<sup>111</sup> Ainda no Japão, Tomie teve aulas de arte no ginásio e aprendeu a pintar sob a tradição da pintura zen-budista que se traduz em “uma linguagem linear de certa frieza, distanciada e muito pessoal. O traço aqui não possui nenhum valor próprio. É uniforme no que concerne às suas características: é fino, preciso, de utilidade objetiva.”, como caracteriza Helmut Brinker<sup>112</sup> (apud Paulo Herkenhoff). A artista utilizava crayon e aprendia a arte figurativa, porém desde cedo demonstrou não se identificar com os traços finos e os detalhes da pintura aprendida no Japão. Sobre esta postura de Tomie, Herkenhoff expressa que a forma como a artista vê e se interessa pela arte é particular, se afastando do dogma estético da arte tradicional oriental ao mesmo tempo em que utiliza aspectos desta estética ao reinventá-los em sentido, à sua maneira.

A casa de Tomie Ohtake, no bairro de Campo Belo em São Paulo, foi projetada pelo seu filho e arquiteto, Ruy Ohtake, ao estilo da arte de Tomie. Sua casa abriga sua vida e sua obra, em uma relação intrínseca. Ela não separa uma coisa da outra: “vida e obra não estão separadas nesse território de liberdade e precisão. Em seu jardim, as suas esculturas convivem de forma harmônica com o gavião que vem visitá-la diariamente”<sup>113</sup>.

Tomie demonstra traços da cultura japonesa ao explicar que a saúde está sempre em primeiro lugar, falando um pouco de sua rotina diária. Diz que acorda muito cedo, faz caminhadas de 20 a 30 minutos para depois tomar café, tomar banho e então começar o dia, ir para as suas pinturas. Ela diz que trabalha muito, porém o faz porque sua saúde permite. Como muitos artistas, ela não separa vida de obra, dizendo sua célebre frase “arte é minha vida”<sup>114</sup>. Ela revela que tudo que faz em sua vida, seus pensamentos, quando cozinha, quando decide algo de decoração em sua casa, tudo vem da arte. Seus pensamentos, seu raciocínio, são artísticos.

### 3.2 As fases da pintura de Tomie

---

<sup>111</sup> HERKENHOFF, Paulo. *Tomie Ohtake* In OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. P. 60

<sup>112</sup> HERKENHOFF, Paulo. *Tomie Ohtake* In OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. P. 60

<sup>113</sup> Filme *O traço essencial* in DVD Tomie 90 anos

<sup>114</sup> Apud Ibid

*Apesar de seu ar sereno e confiante, Tomie passa por crises que podem durar de meses a anos, tão logo sente o declínio de uma fase até a consolidação da seguinte.*<sup>115</sup>.

Sobre sua forma de pintar, Tomie explica que coloca camada sobre camada de tinta em suas pinturas, com diferentes cores, até chegar a cor que deseja. No documentário, Tomie está pintando uma de suas telas e explica que para alcançar o amarelo que deseja, ela começará pintando com o amarelo, depois adicionará um pouco de verde, de azul, de branco e depois o amarelo novamente, que tomará conta da pintura. “Eu nunca pinte com o emocional. Sempre pinte mais friamente. É sempre colocando camada, camada, camada, camada. Colocando muitas cores, camada, camada, até chegar onde eu quero.”<sup>116</sup>, diz a artista.

A pintura é a forma de expressão nas artes plásticas que Tomie escolheu como principal atividade. A constante curiosidade da artista é o que a move a criar e a conduz a novas questões acerca da execução da pintura, em seus aspectos técnicos e formais, assim como questões sobre a postura ao pensar e criar um projeto para uma tela. E a partir destes questionamentos, Tomie evolui de uma fase para outra em sua pintura. A busca por pintar formas similares a retângulos e círculos em algumas de suas obras se dá, como a artista explica, pelo fato de serem duas formas muito simples, o que facilita a busca pela síntese na obra: “Procurei sempre trabalhar com a simplicidade que elas proporcionam, porque assim chego a um resultado mais puro.”<sup>117</sup>. Em algumas pinturas, a cor se integra a estas formas de forma a delinear quando a forma acaba e começa outro plano, ou quando uma forma acaba e começa outra, ou uma simples separação de espaço. Assim como, em alguns quadros são utilizados linhas propriamente ditas, quando em outros são utilizadas cores para delimitar a separação em planos. A cor, portanto, é um novo plano<sup>118</sup>.

Acerca das mudanças de suas obras ao longo de sua trajetória como artista, Tomie explica que não foram mudanças premeditadas, que ela buscou ou desejou, com o intuito de acontecerem. Foram mudanças que se deram naturalmente, gradativamente, sem que fosse algo consciente de sua parte. Tomie ainda questiona: “Como alguém passa anos a fio sem mudar?”<sup>119</sup>. E explica que isso acontece no cenário das artes plásticas, porém não é o caso dela. Quanto ao processo de criação, Tomie explica que a ideia é muito importante para que

---

<sup>115</sup> INSTITUTO TOMIE OHTAKE: *Tomie Ohtake* In OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 43

<sup>116</sup> Apud Filme *O traço essencial* in DVD Tomie 90 anos

<sup>117</sup> ALMEIDA op. cit. p. 25

<sup>118</sup> Ibid p. 25

<sup>119</sup> Apud Filme *O traço essencial* in DVD Tomie 90 anos

se possa aplicar a técnica na pintura, e este aplicar a técnica é algo que por si só é fácil, que qualquer pessoa é capaz de fazer. O difícil é ter uma ideia nova, diz a artista. Segundo o crítico Miguel Chaia, “o desenvolvimento artístico de Tomie é marcado por diferentes fases e livre utilização de suportes e linguagens, entretanto, mantendo uma consistente e homogênea expressão nas artes plásticas”<sup>120</sup>.

Sobre a forma de Tomie pintar, Haroldo de Campos diz que ela não tem uma postura como a dos abstracionistas americanos e que a artista nunca pertenceu a escola nenhuma. Mesmo tendo estabelecido relações com os artistas japoneses em São Paulo, Tomie sempre foi independente em seu modo de criar. “Ela fez um percurso dela, existencial dela.”<sup>121</sup>.

### 3.2.1 Primeira fase – Pinturas de 1952 a 1962

Foi uma fase em que a artista iniciou com a pintura figurativa, passando pela abstração geométrica e chegando finalmente a abstração informal, fase em que também realizou as suas chamadas pinturas cegas. A primeira pintura de Tomie foi um vaso de flores que não está ilustrada no catálogo sobre sua obra, do Instituto Tomie Ohtake.

Ao realizar a sua primeira exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1957, Tomie já era considerada uma pintora abstrata com estilo próprio<sup>122</sup>. Ela diz: “Isso é abstrato. Nessa fase, eu queria fazer mais do que o figurativo para expressar um pouco mais. Eu acho que, então, o figurativo se simplificando cada vez mais, a essência que fica é o abstrato.”<sup>123</sup>.

Tomie pintou o primeiro quadro em 1951, após 16 anos vivendo no Brasil. A artista conta que estabeleceu uma amizade com os nipo-japoneses do grupo Seibi e começou a participar junto a eles dos salões anuais do grupo, porém sempre traçando um caminho particular<sup>124</sup>. Com dez anos na carreira de artista plástica, Tomie recebeu o Prêmio Probel do Museu de Arte Moderna de Mario Pedrosa, o que significou o apoio do crítico à Tomie. Mário Pedrosa expressou seu apoio em outras ocasiões como na premiação do Certificado de Isenção de Júri no Salão Nacional de Arte Moderna à Tomie e ao convidar a artista a participar da Bienal de São Paulo de 1961, da qual Mário Pedrosa tinha a posição de curador-

---

<sup>120</sup> Apud Biografia In DVD Tomie 90 anos

<sup>121</sup> Apud Filme *O traço essencial* in DVD Tomie 90 anos

<sup>122</sup> Ibid

<sup>123</sup> Apud Ibid

<sup>124</sup> Apud Filme *O traço essencial* in DVD Tomie 90 anos

gera.<sup>125</sup> E foi por ocasião da Bienal de 1961 que Tomie se consagrou como artista plástica, quando chamou a atenção do crítico Mário Pedrosa. A artista, no *documentário O traço essencial*<sup>126</sup> aponta no livro Tomie Ohtake, do Instituto Tomie Ohtake<sup>127</sup>, a seguinte pintura (da primeira fase da pintura da artista):



19. Sem título (1960)<sup>128</sup>

Tomie explica que é uma pintura que Mário Pedrosa gostou e elogiou muito e que por meio da qual ela desenvolveu algo que definiu como “tudo manchado” e que ela adicionou mais preto em um canto e na parte de baixo, e um pouco no meio. “Não ficou bonito?”, pergunta ao entrevistador do documentário (quem está oculto nas filmagens). Tomie explica que foi uma fase de sua pintura que lhe resultou nos melhores prêmios da década de 1960, sendo premiada nos estados de Brasília, Paraná e Minas Gerais.

No início de sua pintura, Tomie mostra que o fundo tinha que ser sempre branco ou de outra cor mais clara para que a forma se sobressaísse. Mas mesmo essas formas não eram delineadas fortemente em linhas retas, elas tinham as delimitações meio que borradas, sem precisão. Ela diz que “o equilíbrio é muito estável. Eu acho mais interessante para mim o

<sup>125</sup> INSTITUTO TOMIE OHTAKE: *Tomie Ohtake* In OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. P. 42

<sup>126</sup> Filme *O traço essencial* in DVD Tomie 90 anos

<sup>127</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001.

<sup>128</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 85



desequilíbrio.”<sup>129</sup>. A pintura abaixo representa uma das obras de Tomie em que ela buscava pintar com o fundo branco:



20. Sem título (1961)<sup>130</sup>

Ao se referir sobre a obra abaixo, Ricardo Ohtake fala sobre Mário Pedrosa e a obra de Tomie: “O grande pai do Neoconcretismo, Mário Pedrosa, fala muito dessa obra e eles acompanhavam muito de perto o trabalho dela porque era uma versão não geométrica do não concretismo.”<sup>131</sup>:

---

<sup>129</sup> Apud Filme *Tomi-ês* In DVD Tomie 90 anos

<sup>130</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 99

<sup>131</sup> Apud Filme *Tomi-ês* In DVD Tomie 90 anos



21. Sem título (1962)<sup>132</sup>

Tomie conta que por um período costumava pintar muito de olhos fechados, o que resultou em uma série de obras chamadas de *pinturas cegas*. “Parece um navio, né? Saiu assim!”<sup>133</sup> diz sobre o quadro abaixo:



22. Sem título (1960)<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 88

<sup>133</sup> Apud Filme *Tomi-ês* In DVD Tomie 90 anos

A artista conta que apagava algumas coisas e só o que considerava importante, desenvolvia. Ela pintava com tinta branca bastante nesta época, de olhos fechados e sem pensar, e ao abrir os olhos se deparava com imagens como esta e aponta para o quadro ilustrado acima.

### 3.2.2 Segunda fase - Pinturas de 1962 a 1970

Quando questionada por Miguel de Almeida<sup>135</sup> se suas pinturas da década de 1960 foram, de alguma forma, influenciadas pelo momento político que passava o Brasil, se transpareceram algo da realidade, Tomie responde que nunca foi muito claro para ela o que acontecia entre sua pintura e a realidade, sendo que em nenhum momento de sua carreira artística teve a intenção de passar para a sua pintura algo de realidade, embora a realidade acabe influenciando-a de forma que ela mesma não sabe explicar. Mesmo que em um ato de protesto contra a ditadura militar, tenha deixado de participar da 10ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1969, ela diz que essa é uma questão que alguém precisa desvendar para ela, por não ver com clareza a relação da realidade com o seu processo de criação.



<sup>134</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 84

<sup>135</sup> ALMEIDA op. cit. p. 24

23. Sem título (1967)<sup>136</sup>



24. Sem título (1969)<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 114

<sup>137</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 123



25. Sem título (1970)<sup>138</sup>

### 3.2.3 Terceira fase - Pinturas de 1971 a 1980

Tomie começa a adotar as formas curvas em suas obras, explicando que elas entram em cena como oposição à dureza das linhas retas<sup>139</sup>. Porém, mesmo no final da década de 1960, quando suas pinturas apresentavam linhas mais definidas, estas pinturas não eram geométricas. Assim, as curvas foram surgindo em sua obra como uma forma de junção das cores de forma que não fosse rígida. Sobre a comparação de suas obras com traços mais arredondados com a obra de Tarsila do Amaral, pelo crítico Roberto Pontual, Tomie explica que: “A aproximação com a obra de Tarsila do Amaral se deve à maneira como a curva ocupa o espaço da tela, tomando sua grande superfície. A definição da linha não possui o rigor geométrico. No caso do uso das cores, ele é contrastante. Não são tonalidades próximas, azul com verde, verde com amarelo.”<sup>140</sup>

<sup>138</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 127

<sup>139</sup> ALMEIDA op. cit. p. 28

<sup>140</sup> *Ibid* p. 29



26. Sem título (1977)<sup>141</sup>



27. Sem título (1978)<sup>142</sup>



28. Sem título (1979)<sup>143</sup>



29. Sem título (1980)<sup>144</sup>

---

<sup>141</sup> Catálogo da exposição *Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia* (2004)

<sup>142</sup> Catálogo da exposição *Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia* (2004)

<sup>143</sup> Catálogo da exposição *Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia* (2004)

### 3.2.4 Quarta fase - Pinturas de 1981 a 1986

Nesta fase, podemos perceber a tendência cada vez mais intensa da artista de liberdade do traço, e mesmo quando pinta imagens similares a formas, estas parecem demonstrar a tensão da busca pela liberdade, proposta por Tomie.



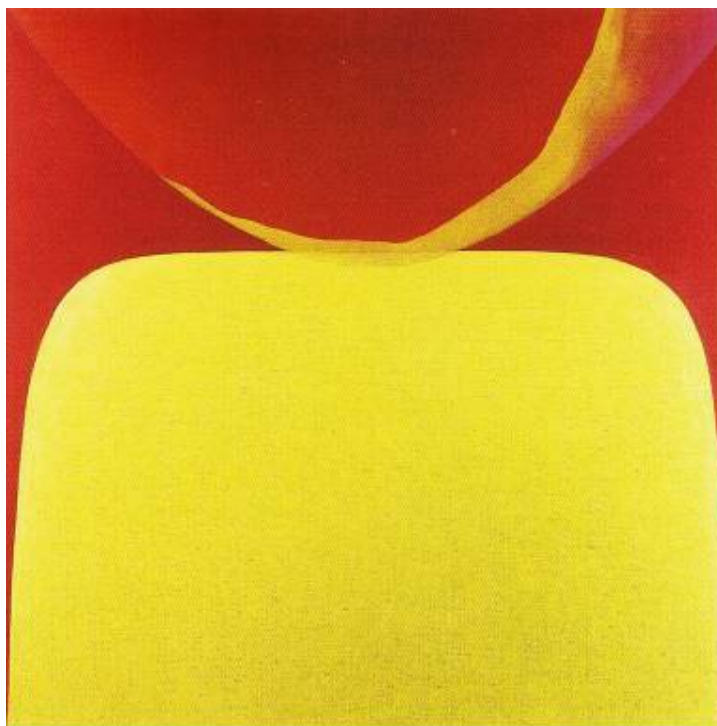
30. Sem título (1982)<sup>145</sup>

---

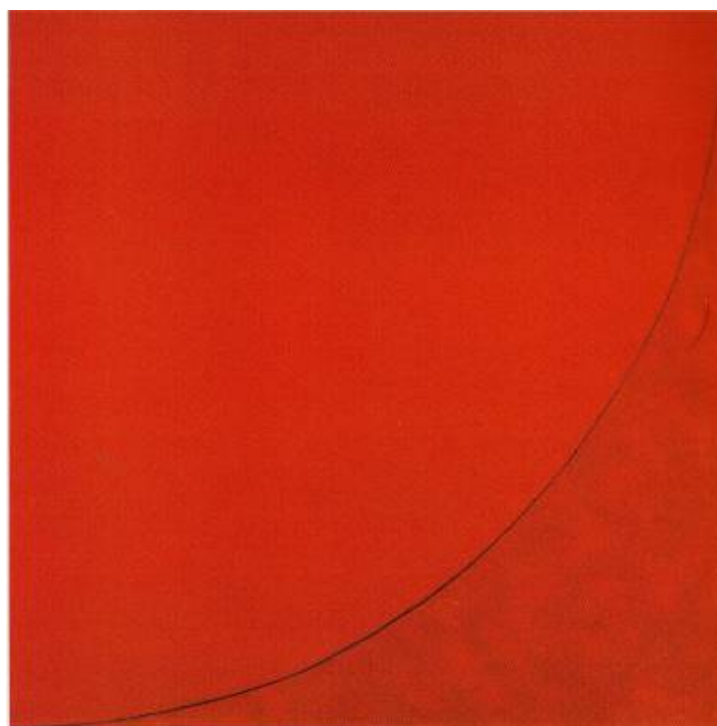
<sup>144</sup> Ibid

<sup>145</sup> Catálogo da exposição “Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia” (2004)





31. Sem título (1982)<sup>146</sup>



32. Sem título (1984)<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> Catálogo da exposição “Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia” (2004)

### 3.2.5 Quinta fase - Pinturas de 1987 a 1989

Nesta fase, a forma que Tomie usa das cores, muitas vezes contrastantes faz com que formas sejam ressaltadas, são formas que não são bem definidas e não são demarcadas com contornos. As próprias cores delimitam um espaço na pintura.



33. Sem título (1986)<sup>148</sup>

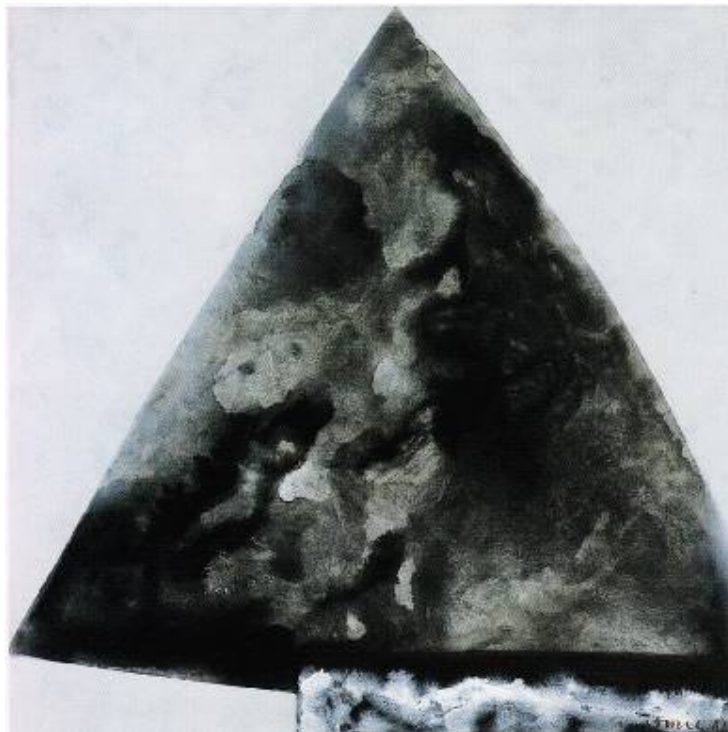
---

<sup>147</sup> Ibid

<sup>148</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 201



34. Sem título (1987)<sup>149</sup>



35. Sem título (1989)<sup>150</sup>

### 3.2.6 Sexta fase - Pinturas de 1989 a 1992

Nesta fase, Tomie começou sua busca por profundidade e transparência em pinturas cada vez mais monocromáticas, no sentido da variação de tons de uma mesma cor ou cores aproximadas em uma mesma pintura, como no caso das pinturas abaixo:



36. Sem título (1992)<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> Ibid p. 205

<sup>150</sup> Catálogo da exposição “Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia” (2004)

<sup>151</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 258



37. Sem título (1993)<sup>152</sup>

Tomie explica<sup>153</sup>, sobre a pintura acima, que sua intenção não é a de delinear linhas ou traçar formas bem definidas, porém mesmo usando a mesma cor como predominante no quadro todo, ao colocar a cor de maneiras diferentes, ou seja, em tons diferentes, a forma se sobressai.

---

<sup>152</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 264

<sup>153</sup> Apud Filme *O traço essencial* in DVD Tomie 90 anos



38. Sem título (1989)<sup>154</sup>



39. Sem título (1992)<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> Catálogo da exposição “Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia” (2004)

<sup>155</sup> Ibid



40. Sem título (1992)<sup>156</sup>

### 3.2.7 Sétima fase - Pinturas de 1992 a 1997

Tomie adota a transparência e a profundidade como elementos estéticos do seu trabalho a partir de 1990: “A criação de um espaço, com profundidade e transparência, é trabalhada por meio de pinceladas de cores em que os intervalos entre elas dão visão para um segundo e um terceiro planos. Quando falo das camadas de tinta, são justamente as camadas que não são planas, mas pinceladas que vão se sobrepondo para criar determinada dimensão para o fundo da tela.”<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 259

<sup>157</sup> ALMEIDA op. cit. p. 20-21



41. Sem título (1993)<sup>158</sup>



42. Sem título (1996)<sup>159</sup>

---

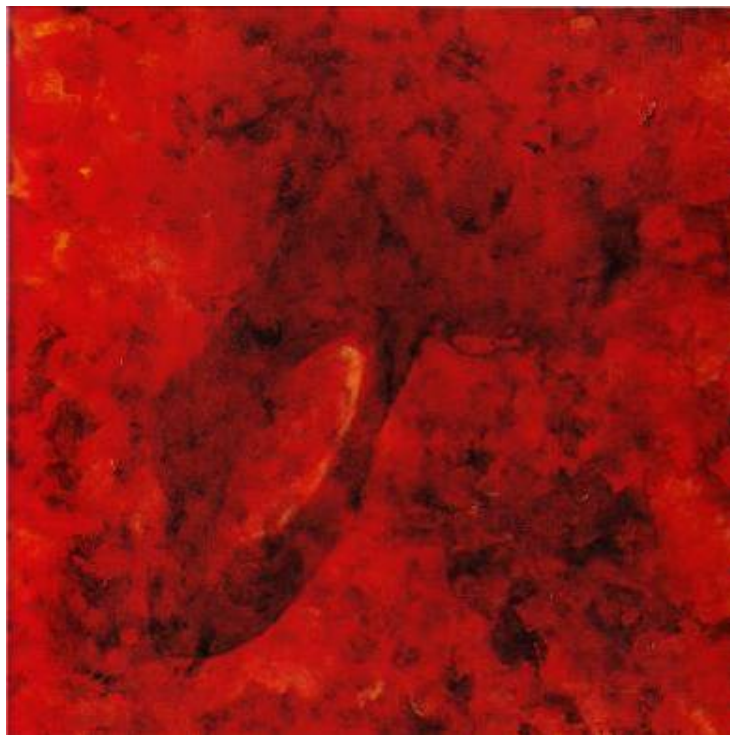
<sup>158</sup> Catálogo da exposição “Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia” (2004)

<sup>159</sup> Ibid





43. Sem título (1996)<sup>160</sup>



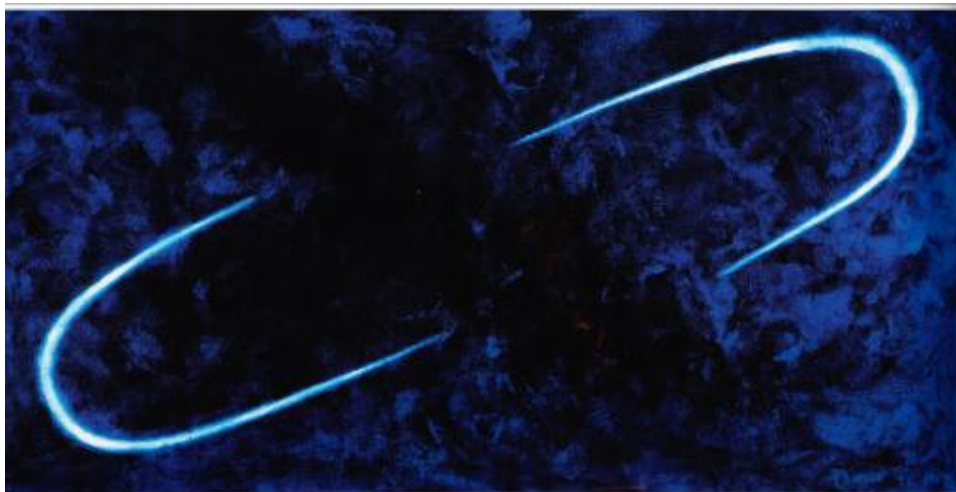
44. Sem título (1997)<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Catálogo da exposição “Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia” (2004)

### 3.2.8 Oitava fase – Pinturas de 1996 a 2001

As pinturas abaixo demonstram como Tomie continuou no estilo de criar pinturas cada vez mais monocromáticas, com variações de tons de uma mesma cor e pouco contraste entre as cores. Nas duas obras, os traços com a cor esbranquiçada que a artista usa, parecem destacar da pintura uma cor da outra. Mesmo não se tratando de formas bem delineadas, as cores continuam de certa forma impondo limites umas em relação as outras no espaço pictórico.



45. Sem título (1997)<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> Catálogo da exposição “Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia” (2004)

<sup>162</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 298



46. Sem título (2000)<sup>163</sup>

### 3.2.9 Pinturas novas – Pinturas a partir de 2009

As pinturas de Tomie no período entre 2009 e 2010 foram expostas no Instituto Tomie Ohtake de novembro de 2010 a fevereiro de 2011, sob curadoria de Gabriel Pérez-Barreiro. Estas pinturas são, como de costume, sem título, e são feitas com tinta acrílica sobre tela.

Podemos considerar, neste trabalho, esta fase de Tomie como sua nona fase, que vai além das páginas do catálogo de 2001 sobre a obra da artista, onde ela volta à forma do círculo sempre com aquele seu gesto singular de destacar a forma do círculo do fundo, utilizando somente tons ou cores diferentes, sem traçar marcadamente a forma, e sim sugerir-la aos olhos por meio da disposição das próprias cores na superfície pictórica. Foi a partir de junho de 2009, aproximadamente, que Tomie começou a produzir trabalhos em que o círculo veio como forma predominante em suas pinturas. Em cerca de um ano e meio enveredada nesta nova forma de expressão pictórica, a artista produziu 25 obras que resultaram na exposição sob a curadoria de Gabriel Pérez-Barreiro, crítico de arte e atual Diretor da

---

<sup>163</sup> Catálogo da exposição “Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia” (2004)

Fundação Patricia Phelps de Cisneros em Nova York. O crítico também foi curador da Bienal do Mercosul em 2007.

Como curador da exposição *Tomie Ohtake: Pinturas Novas*, Pérez-Barreiro conta que, embora a obra de Tomie seja vastamente conhecida no Brasil, encontra-se, de certa forma, em uma posição marginal com relação à História da Arte oficial do país<sup>164</sup>. E isso se dá, explica, pela obra de Tomie ter uma dualidade, encontrar-se muitas vezes em uma linha tênue, no limite entre expressionismo e formalismo, por exemplo. O que não torna tarefa fácil a de definir Tomie Ohtake dentro das categorias inflexíveis da história da arte do Brasil, segundo o crítico<sup>165</sup>. Outro fator que dificulta esta tarefa é a constante discussão e tentativa de caracterização de sua obra tendo como base a sua origem japonesa e assim as tradições da arte japonesa como o zen, o budismo, a caligrafia japonesa. Tomie não se caracteriza somente por suas origens japonesas, apesar de estes elementos estarem presentes de uma forma ou de outra em seu trabalho. Porém, é importante lembrar que há um sincretismo, um encontro entre suas origens orientais e seu novo mundo ocidental, no qual vive desde os 22 anos de idade. Tomie não pode ser vista, assim, somente como uma pintora representante da tradição japonesa. Ela vai além do oriental em sua obra e, desde nova no Japão, em suas aulas de arte, já demonstrava uma tentativa de ruptura com os traços finos e ideogramas, apesar de sempre primar pela busca da síntese e relatar que pinta friamente, sem emoções, porém intuitivamente. Sobre esta série de pinturas, Gabriel Pérez-Barreiro diz:

Algumas são densas como borracha, enquanto outras são translúcidas como pergaminho. Em alguns casos, o pincel tem um gesto quase agressivo, enquanto em outros ele mal roça a superfície. Do mesmo modo, muitas obras apresentam variações sutis de cor que exigem um olhar demorado à tela para perceber as pequenas variações de tom conforme uma camada de tinta interage com a outra. Cada tela é um ensaio em duas cores, no máximo três, que definem o tom e estruturam a composição. A série inteira percorre todo o espectro cromático, do violeta ao vermelho-cádmio, passando por rosas-ciclame, verdes-musgo, amarelos-limão, o que por si só bastaria para classificar Tomie como uma das grandes coloristas de sua época. Tal é o êxito dessas obras que, ao vermos as combinações de forma e cor, é difícil imaginá-las de qualquer outro modo: a forma sugere a cor e a cor faz a forma.<sup>166</sup>

Para Pérez-Barreiro, o círculo de Tomie assume uma significação metafórica. É como se a sugestão de planetas ou eclipses estivesse presente em toda a série das pinturas novas e,

---

<sup>164</sup> INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Tomie Ohtake – Pinturas Novas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011. p. 3

<sup>165</sup> Ibid p. 5

<sup>166</sup> INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Tomie Ohtake – Pinturas Novas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011. p. 9

ao mesmo tempo, não sendo possível definir em escala se trata-se de uma visão macro ou microscópica de algum elemento circular. Dessa forma, explica que “toda a noção de representação é assim colocada em suspenso.”<sup>167</sup> Partindo deste raciocínio, o crítico diz que esta impossibilidade da definição do círculo, mesmo sabendo tratar-se da forma de um círculo, ou seja, pode ser a representação de algo e nada ao mesmo tempo, é uma grande contribuição de Tomie para a história da pintura, pois, segundo o crítico, toda figuração conta com o abstrato, assim como todo abstrato representa algo.<sup>168</sup>

A contemplação das obras de Tomie não vem acompanhada de textos ou manifestos explicando-as dentro de contextualizações. As obras de Tomie sequer possuem título, portanto são apresentadas ao espectador sem nenhuma referência de significado preestabelecida, não conduz o público a pensar em algo, o permite a contemplar com a mesma liberdade com que Tomie a criou. A liberdade de criação levando à liberdade de contemplação. Em um contexto atual da arte contemporânea onde a análise crítica da obra de arte e sobre a obra de arte está em voga, Tomie parece assumir um papel oposto em “uma tentativa de recuperar o sonho de uma experiência pura, autônoma e pre eminentemente visual, livre de narrativa, representação ou conteúdo literário.”<sup>169</sup> Assim, segundo Pérez-Barreiro, Tomie coloca o visual no centro da experiência artística, estimulando o espectador a silenciar o discurso e adotar uma postura de observação da obra.

---

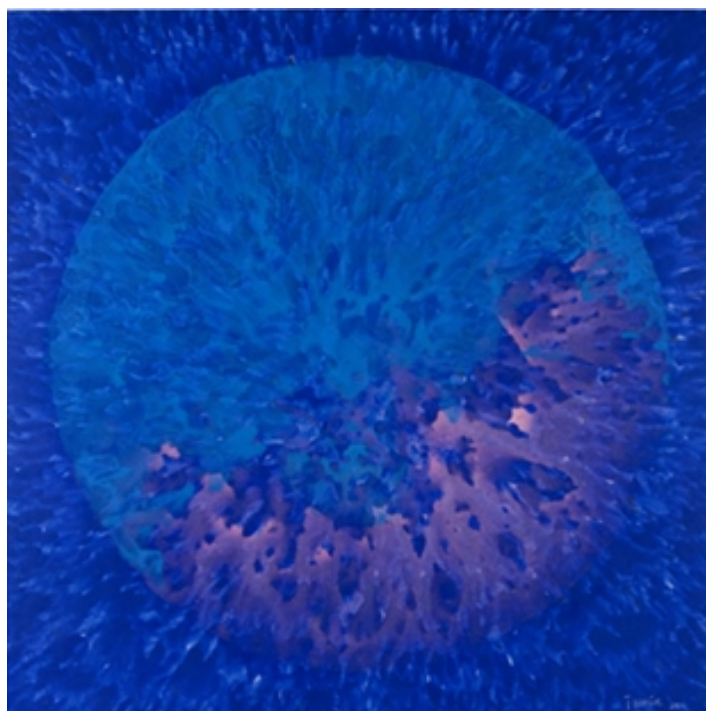
<sup>167</sup> Ibid p. 9

<sup>168</sup> Ibid p. 9

<sup>169</sup> Ibid p. 13



47. Sem título (2010)<sup>170</sup>

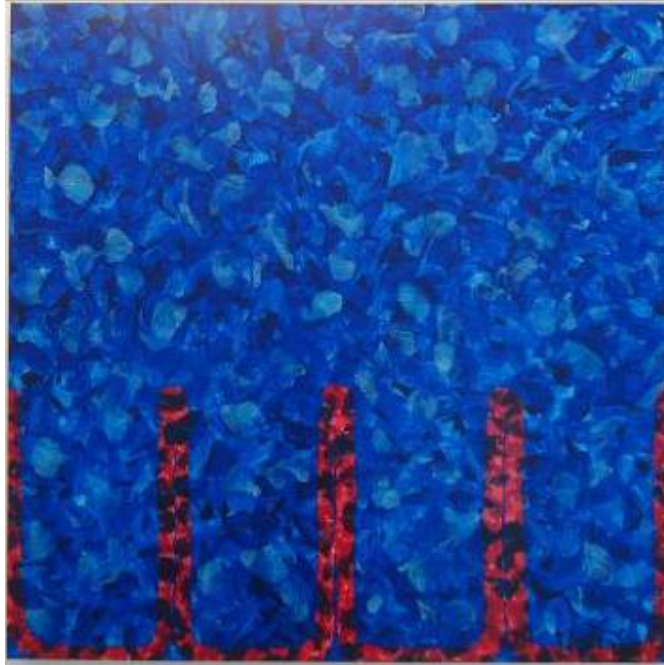


48. Sem título (2010)<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> Imagem extraída de <http://www.jornaljovem.com.br/educacao20/exposicao65.php> (data de acesso 06-03-13)

<sup>171</sup> INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Tomie Ohtake – Pinturas Novas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.



49. Sem título (2012)<sup>172</sup>

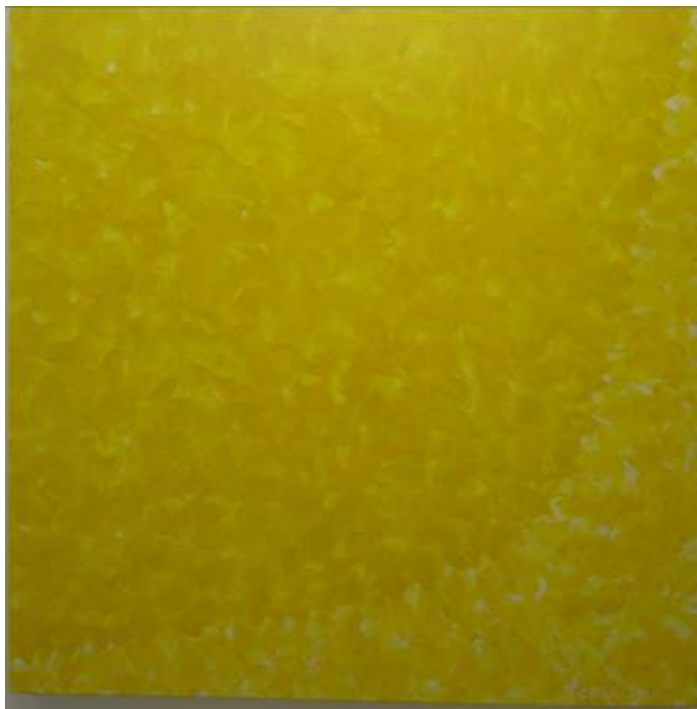


50. Sem título (2012)<sup>173</sup>

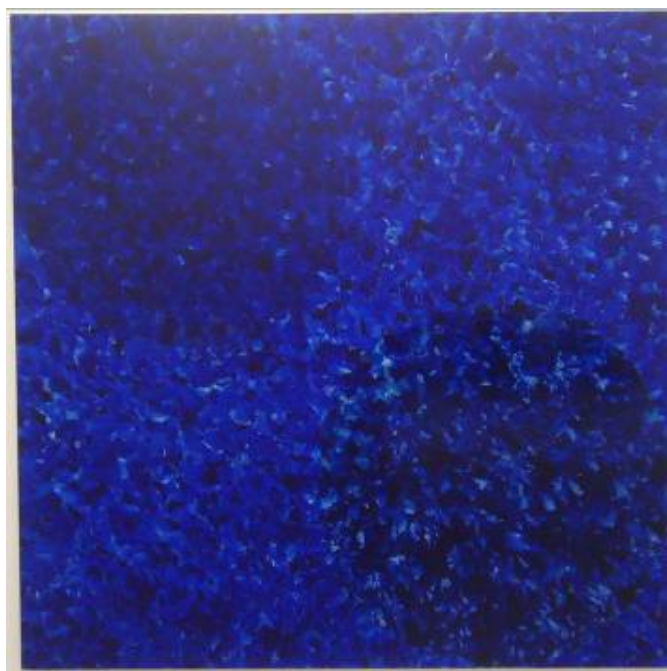
---

<sup>172</sup> Foto produzida na exposição “Pintura e Pureza”, Galeria Nara Roester, em 09/03/13: Arquivo pessoal Renata Dupré Lobato

<sup>173</sup> Ibid



51. Sem título (2012)<sup>174</sup>



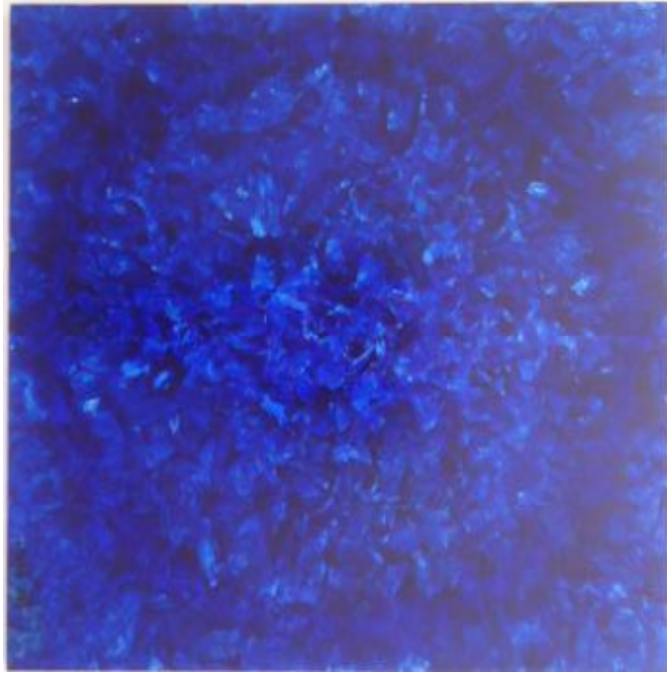
52. Sem título (2012)<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Foto produzida na exposição *Pintura e Pureza*, Galeria Nara Roester, em 09/03/13: Arquivo pessoal Renata Dupré Lobato

<sup>175</sup> Ibid





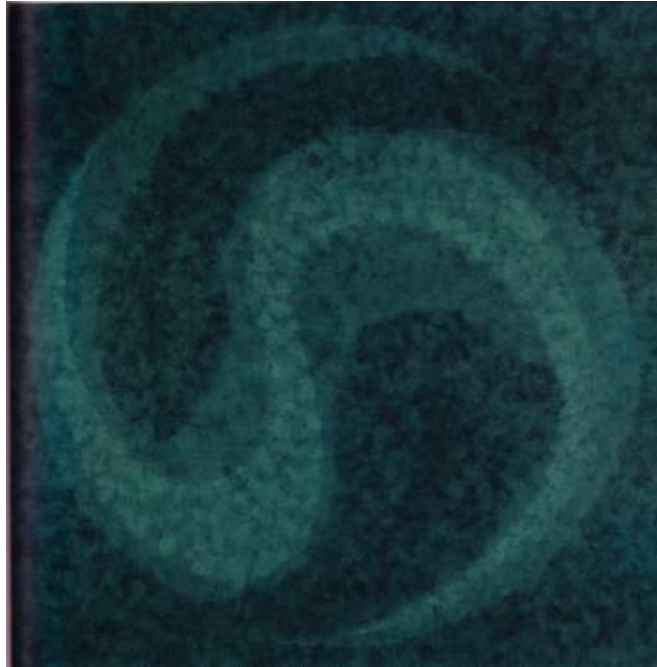
53. Sem título (2012)<sup>176</sup>



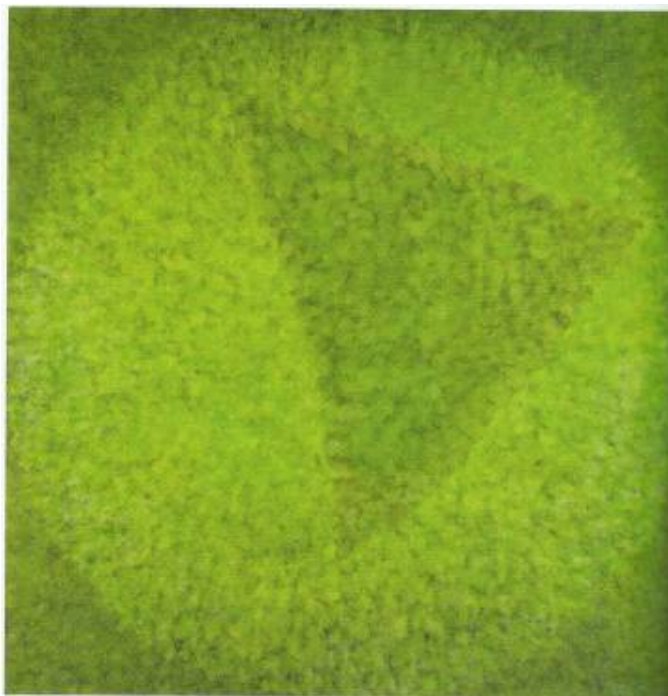
54. Sem título (2009)<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> Foto produzida na exposição “Pintura e Pureza”, Galeria Nara Roester, em 09/03/13: Arquivo pessoal Renata Dupré Lobato



55. Sem título (2010)<sup>178</sup>



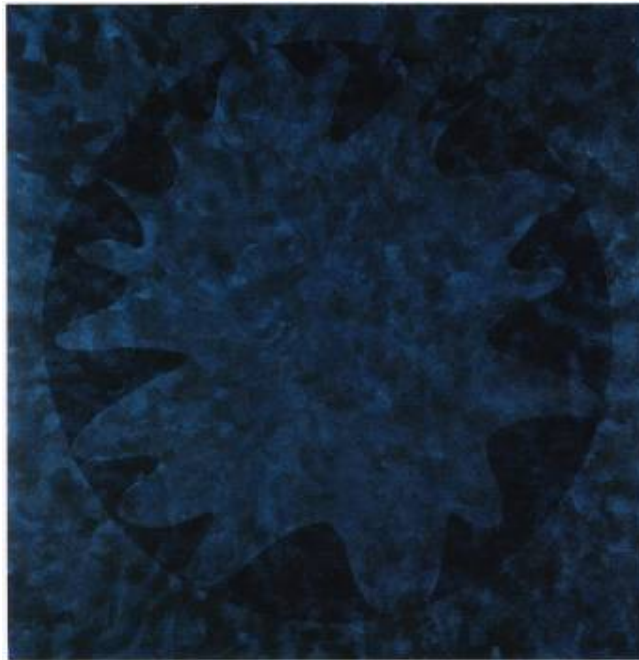
56. Sem título (2010)<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Tomie Ohtake – Pinturas Novas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.

<sup>178</sup> Ibid

<sup>179</sup> Ibid



57. Sem título (2010)<sup>180</sup>

### 3.3 Obras de arte públicas e esculturas de Tomie

A obra de Tomie Ohtake, apesar de ter se modificado e desenvolvido em experimentações no campo das expressões das artes plásticas, apresenta um contínuo do traço da artista que carrega em si a simplicidade e a síntese, seja em suas pinturas, gravuras, esculturas ou obras de arte públicas. Foi com a curiosidade em alcançar a tridimensionalidade em suas obras que Tomie optou por iniciar seu trabalho com esculturas. A artista, ao observar algumas de suas pinturas e ter a sensação de que elas estavam expressando algo de tridimensional que Tomie começou a experimentar com a criação em forma de esculturas, ainda que timidamente, como ela própria diz. Quando suas esculturas passaram a ser parte de um espaço público, sua relação com elas mudou, elas passaram a ter outro caráter.<sup>181</sup>

Tomie realizou obras de arte públicas em diversas cidades do Brasil em estados como São Paulo, Minas Gerais, Brasília, Paraná e Rio de Janeiro. Estas obras abrangem desde murais de pastilhas de vidro a esculturas de grande porte e fachadas de edifícios. Sobre as esculturas ou obras de arte públicas que cria, Tomie conta que são encomendadas. E uma

---

<sup>180</sup> INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Tomie Ohtake – Pinturas Novas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.

<sup>181</sup> ALMEIDA op. cit. p. 30

questão que ela sempre pensa para as suas esculturas é a tensão, a tensão que as mantém em pé e as impede de cair, entrar em colapso, conta a artista<sup>182</sup>.

### 3.3.1 Estação de metrô Consolação – São Paulo

A obra *Quatros Estações*, criada por Tomie Ohtake para a estação de metrô Consolação, em São Paulo, consiste em quatro painéis de 2,0 x 15,4 m:



58. *Quatros Estações* (1991)<sup>183</sup>

Cada painel representa uma estação e são compostos por tésseras de vidro em um mosaico que variações de tons de uma mesma cor. O painel verde representa a primavera e o momento em que a natureza renasce e o verde se torna mais vivo; o painel amarelo representa o poder do sol do verão e o calor e energia que irradia nesta estação; O outono é representado

<sup>182</sup> Filme *O traço essencial* In DVD Tomie 90 anos

<sup>183</sup> Arquivo pessoal Renata Dupré Lobato (fotos produzidas em 10 de março de 2013)

pela cor azul, a qual dá a sensação do frio chegando e a despedida do calor do verão; já o inverno é representado pela cor vermelha, sendo uma conotação da busca pelo calor na estação mais fria do ano.

### 3.3.2 Edifício Tomie Ohtake – São Paulo



59. Edifício Tomie Ohtake<sup>184</sup>

O edifício Tomie Ohtake foi projetado por Ruy Ohtake, filho mais velho de Tomie. Se localiza na Rua Baltazar da Veiga 501, com altura de 32 metros. A pintura, criada por Tomie em um projeto de pequenas escalas para ser aplicado no edifício, foi feita com tinta epoxy sobre concreto.

### 3.3.3 Estrela – Lagoa Rodrigo de Freitas

---

<sup>184</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 14



60. Estrela – Lagoa Rodrigo de Freitas<sup>185</sup>

Esta obra de arte pública é uma escultura de ferro de 20 metros de diâmetro e 17 toneladas. A obra idealizada por Tomie Ohtake, foi executada pelo estaleiro da Ishikawajima e dada de presente à cidade do Rio de Janeiro, em 1985, onde ficou na Lagoa Rodrigo de Freitas.

### 3.3.4 Escultura do Parque Industrial da Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração - Araxá

<sup>185</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 4



61. Sem título (1999-2000)<sup>186</sup>

Esta obra de arte pública foi criada por Tomie para o Parque Industrial da Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, em Araxá, Minas Gerais. Sobre este trabalho, Tomie conta (enquanto mostra o projeto que fez dessa escultura, de cerca de 30 cm de comprimento<sup>187</sup>) que a escultura levou seis meses para ser construída e que pesa 20 toneladas, com 23 metros de comprimento.

### 3.3.5 Teto do Teatro Pedro II – Ribeirão Preto

---

<sup>186</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 34

<sup>187</sup> Filme *O traço essencial* In DVD Tomie 90 anos



62. Teto do Teatro Pedro II<sup>188</sup>

Projeto criado por Tomie Ohtake com arquitetura de restauro de Helena Saia.

### 3.3.6 Escultura em concreto armado – Av. 23 de Maio, São Paulo



63. Escultura em concreto armado (1988)<sup>189</sup>

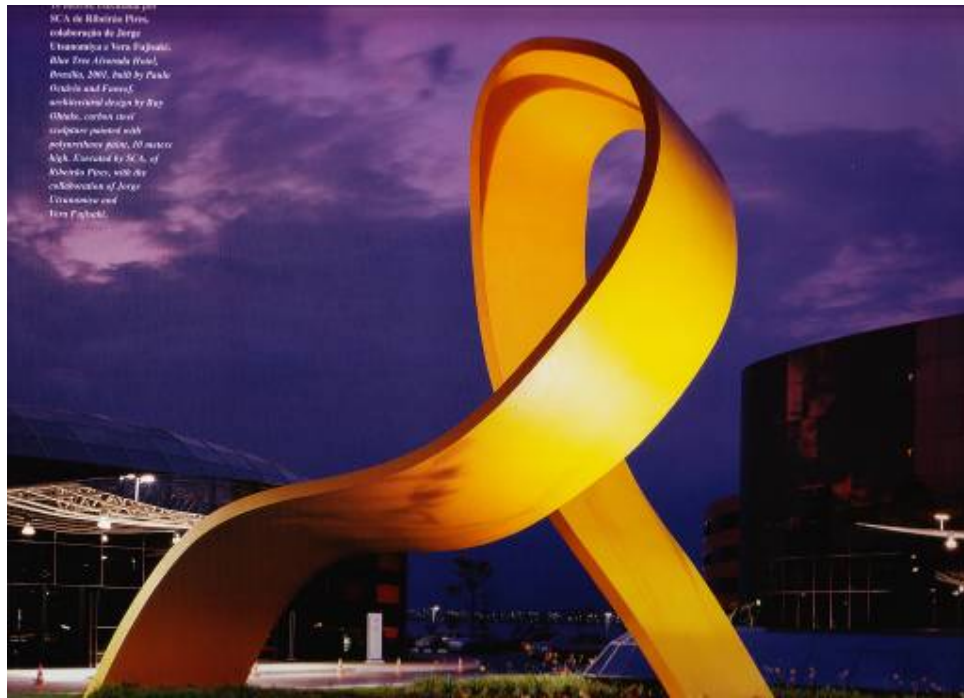
<sup>188</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 22

<sup>189</sup> Imagem extraída de <http://www.al.sp.gov.br> (acessado em 17 de março de 2013)



A obra, localizada na Av 23 de Maio, em frente ao Centro Cultural São Paulo, é um conjunto de quatro esculturas com 30 metros de comprimento cada uma. O “monumento aos 80 anos da imigração japonesa” foi o primeiro projeto escultórico monumental que marcaria a cidade de São Paulo, segundo Agnaldo Farias<sup>190</sup>. O crítico ainda explica que esta obra de Tomie comprova a capacidade da artista em ampliar a escala de seu trabalho, ao realizar os projetos das obras.

### 3.3.7 Escultura, Hotel Blue Tree Alvorada - Brasília



64. Escultura, Hotel Blue Tree Alvorada (2001)<sup>191</sup>

O projeto criado por Tomie para esta obra teve a assinatura de seu filho, Ruy Ohtake, como arquitetura. A escultura é de aço carbono pintada com tinta poliuretano e tem altura de 10 metros.

### 3.3.8 Esculturas de Tomie

<sup>190</sup> FARIAS, Agnaldo. *Seixo Rolado e Nuvem*. In OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 328

<sup>191</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 40



65. Sem título (1999), ferro tubular<sup>192</sup>



66. Sem título (1999), ferro tubular<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> Foto produzida na exposição *Pintura e Pureza*, Galeria Nara Rooster, em 09/03/13: Arquivo pessoal Renata Dupré Lobato

<sup>193</sup> Ibid



67. Sem título (1999) ferro tubular<sup>194</sup>

### 3.4 Gravuras de Tomie

Tomie Ohtake, movida sempre por sua curiosidade de novas experimentações no âmbito das artes plásticas, passa a criar também em gravuras.

Em dezembro de 1999, as gravuras, resultado da parceria de Tomie Ohtake com Haroldo de Campos, foram expostas na Galeria Nara Roesler, em São Paulo, ao lado de duas outras séries de gravuras da artista. Haroldo explica que esta é uma fase em que chega um ponto em que Tomie passa da questão da gravura para a matriz da própria gravura, as quais eram feitas por Claudio Vaz<sup>195</sup>. Ela passa a utilizar a matriz feita de cobre como uma peça autônoma, como parte da própria obra de arte, resultando no processo de a gravura se tornar uma escultura, por adquirir aspectos de tridimensionalidade. Ela trabalha no próprio material da matriz de cobre. Tomie também passa a criar gravuras que são emolduradas entre duas camadas de vidro e dispostas na exposição afastadas da parede, o que, segundo Haroldo de Campos, também passa uma certa ideia de tridimensionalidade, sendo que fica em uma posição ambígua entre o bidimensional e o tridimensional, pois a gravura na moldura de vidro

---

<sup>194</sup> Foto produzida na exposição *Tomie Ohtake - Correspondências*, no Instituto Tomie Ohtake em 09/03/13: Arquivo pessoal Renata Dupré Lobato

faz uma sombra na parede por detrás dela, como se fosse uma extensão da própria gravura. Haroldo expõe sua opinião de que a unidade fundamental do trabalho de Tomie está no gesto que a artista tem, não proveniente da escola abstracionista americana (da action painting) mas em um gesto sinestésico (que junta vários sentidos), pois a artista já começou a receber ao aprender a caligrafia japonesa, ou seja, está inerente a ela o sincretismo do oriente e do ocidente em sua obra, por mais que seu gesto ao pintar seja singular<sup>196</sup>.

Ela ainda possui uma gama variada de atividades dentro das artes plásticas como, por exemplo, a gravura. Sendo que a gravura que Tomie faz não é o tipo de serigrafia tradicional, são placas de metal que são confeccionadas com o auxílio de Claudio Vaz, artesão que dominava esta técnica<sup>197</sup>. Realizou, em parceria com Haroldo de Campos, gravuras com poemas do crítico, como a abaixo:



68. Sem título (1998) Gravura em metal<sup>198</sup>

---

<sup>195</sup> Filme *O traço essencial* in DVD Tomie 90 anos

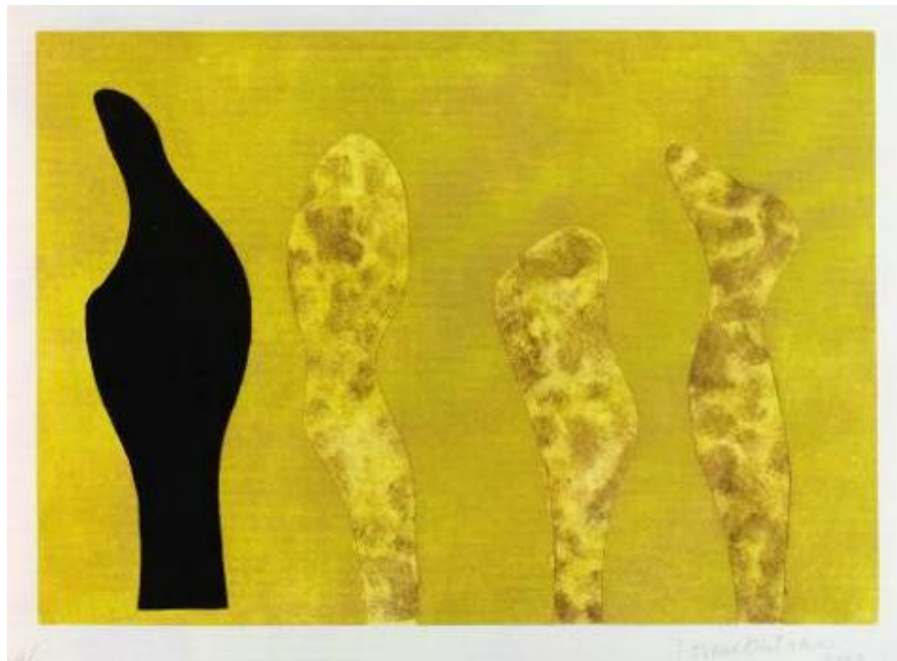
<sup>196</sup> Filme *O traço essencial* In DVD Tomie 90 anos

<sup>197</sup> Filme *Tomie por Haroldo de Campos* In DVD Tomie 90 anos

<sup>198</sup> Catálogo da exposição “Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia” (2004)



69. Sem título (2008) Gravura em metal<sup>199</sup>



70. Sem título (2008) Gravura em metal<sup>200</sup>

<sup>199</sup> Catálogo da exposição *Tomie Ohtake - Gravura 2008/2009*. Instituto Tomie Ohtake, 2009.

<sup>200</sup> *Ibid*



71. Sem título 1999<sup>201</sup>



72. Sem título 1999<sup>202</sup>



73. Sem título (2008) Gravura em metal<sup>203</sup>  
metal<sup>204</sup>



74. Sem título (2008) Gravura em metal

<sup>201</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 352

<sup>202</sup> *Ibid* p. 350

<sup>203</sup> Catálogo da exposição *Tomie Ohtake - Gravura 2008/2009*. Instituto Tomie Ohtake, 2009.

### 3.5 Tomie e o Abstracionismo

Tomie Ohtake teve sua estreia como expositora em 1983, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Em meados da década de 1980, Tomie começa a pintar suas telas também com tinta acrílica, quando antes pintava com tinta óleo sobre tela.

Os projetos para as pinturas de Tomie variam de acordo com a fase em que se encontra em sua arte. A artista conta que, de início das suas pinturas abstratas, quando pintava formas grandes que não eram delimitadas precisamente, os projetos consistiam em rasgar papel de cor com a mão<sup>205</sup>, e seus tamanhos variavam de 3 a 30 cm. Poderia haver algumas alterações na passagem do projeto para a tela, porém geralmente eles eram seguidos à risca. Era uma excelente forma para que Tomie pudesse visualizar como seriam os seus trabalhos depois de prontos, ter uma ideia de como seriam suas obras. Em uma outra fase, em que os traços, as linhas tonaram-se mais geometricamente precisas, ao invés de rasgar os papéis de cor com a mão, Tomie cortava-os com tesoura e o tamanho dos projetos não variavam, pois a borda da tela era importante nesta fase. Já na fase após 1990, onde a profundidade e a transparência eram as estéticas escolhidas por Tomie como foco para a criação de suas obras, os projetos eram feitos com tinta diretamente em telas de 30 cm, geralmente, por ser a forma como ela conseguiria vislumbrar a obra real, as possibilidades da superfície pictórica, das camadas de tinta na tela, da intensidade das cores.

Uma vez, um artista contemporâneo chegou perto de mim e disse: Tomie, nesses seus 50 anos de carreira, você mudou pouco... Eu respondi: na arte contemporânea, quando muitas vezes o conceito é fundamental, a forma final é totalmente diferente em cada trabalho. No meu caso, entretanto, a transformação não se dá no resultado final de um trabalho para outro, mas ao longo do processo de trabalho, que vai mudando e acaba compondo a tela. Portanto, é uma questão primordialmente visual. Se você não entender essa questão, você não entende a visualidade da pintura – que é um pouco aquilo que o Matisse fez durante a vida inteira. Mas eu acho que tive transformações maiores que as de Matisse. Cada transformação que eu faço é o resultado daquilo que chamam de crise – ou seja, a necessidade de renovação; no meu caso, essa renovação leva anos. E eu acabo não sabendo o que é uma fase ou outra de minha trajetória.<sup>206</sup>

Quanto ao processo de criação de suas obras, Tomie conta que ele não se modificou muito ao longo de sua trajetória como artista plástica. Ela, ao ter a ideia, anota em um papel para que assim passe para o projeto da obra, o qual pode se desdobrar em vários projetos,

---

<sup>204</sup> Catálogo da exposição *Tomie Ohtake - Gravura 2008/2009*. Instituto Tomie Ohtake, 2009.

<sup>205</sup> ALMEIDA op. cit. p. 21

<sup>206</sup> Ibid p. 26

seguindo cada etapa do trabalho, diz Tomie<sup>207</sup>. A artista geralmente passa para a tela quando já tenha resolvido a pintura anteriormente no projeto, porém muitas vezes a ideia passa por uma adequação ao se tornar pintura, ao colocar a ideia no papel, ela corrige muitas vezes, concerta, vai experimentando no projeto até chegar onde quer. Ao passar para a tela, se restar dúvida quanto ao tamanho ou proporção de alguma forma, ela a recorta em um pedaço de papel e a coloca na tela, para visualizá-la em tinta, e assim vai experimentando até conseguir chegar à solução desejada para a pintura.

Mesmo com décadas de carreira nas artes plásticas, Tomie conta que “uma superfície branca a sua frente, seja de papel, seja de tecido, sempre olha para você com uma cara de desafio.”<sup>208</sup>. Ela explica que mesmo que faça projetos que servirão de base para as suas obras de arte, frequentemente ela modifica algo ao passar a ideia do projeto para a superfície da tela, o que resulta muitas vezes em uma estagnação do trabalho, em uma demora para encontrar a solução para a pintura, pois a artista deverá encontrar uma nova formulação para a obra. E, por mais experiência que Tomie tenha, ela não pretende repetir soluções em telas novas, que tenham sido encontradas para outras telas já resolvidas, pois “encontrar caminhos originais é extremamente importante para a minha obra. O fato de estar há 50 anos nesse trabalho diário não me dá um conforto maior do que quando eu tinha apenas dois anos de experiência.”, segundo Tomie<sup>209</sup>. Ela ainda explica que um trabalho pode fluir rapidamente, ao mesmo tempo em que outros podem durar até dois meses, dependendo se a artista conseguiu ou não formular os seus projetos de pintura. Como Tomie cria várias obras ao mesmo tempo, ao estagnar o processo de criação em uma, passa para as outras, por vezes terminando algumas em uma mesma semana. Porém, sua produtividade desacelerou nos últimos anos, pois a artista dá complexidade às suas obras. Ao explicar esta complexidade, ela diz:

O que eu tenho de mais complexo nas minhas pinturas é organização formal da tela, que a cada período tem um tratamento pictórico – textura, cor etc. Há 40 anos eu pintava com formas mais simples. Com o tempo, deixa de haver uma forma para se criar espaços e, posteriormente, as questões de profundidade e transparência tomam conta da obra e isso se materializa de diferentes maneiras – superfícies, formas, cores. Justamente essa gama toda de elementos vai tornando mais complexa a construção de uma pintura.<sup>210</sup>

Ao falar sobre Rothko e a possível semelhança entre seu trabalho e o deste artista, Tomie explica que apesar de admirar a sua obra e de ter criado obras que dialogam de alguma

---

<sup>207</sup> ALMEIDA op. cit. p. 27

<sup>208</sup> Ibid p. p. 36

<sup>209</sup> Ibid p. 36



forma com as dele na década de 1960, o uso das cores se diferencia entre os dois artistas. No caso de Rothko, as cores repousam uma sobre a outra, enquanto que nas obras de Tomie, elas servem de ruptura, criando uma espécie de linha: “Essa é a diferença fundamental: a cor do Rothko se espalha por cima de outra cor, enquanto a minha recorta uma superfície da cor existente, e nesse vazado ponho outra cor.”<sup>211</sup>

“As cores, as profundidades e transparências das telas, gravuras e esculturas de Tomie já foram testadas também no espaço do teatro.”<sup>212</sup>. Tomie Ohtake criou a cenografia para a montagem de *Madama Butterfly* em 1983, trabalho o qual tornou-se referência de simplicidade e radicalidade no conservador mundo da ópera<sup>213</sup>. A artista explica que as colunas do cenário são todas iluminadas para passarem a ideia de profundidade. Com este cenário, Tomie quis passar a ideia de tridimensionalidade e não somente de um cenário que ficasse nos fundos do palco sem dialogar com o espaço cênico. Tomie conta que as pessoas a aplaudiram devido ao seu trabalho no cenário de *Madame Butterfly*, enquanto que pessoas idosas a vaiaram alegando que seu trabalho era muito abstrato, e a artista explica que eles não o entenderam<sup>214</sup>. Ela conta que gostou muito de realizar esse trabalho, mesmo que sem ter conhecimento de técnicas cenográficas. Tomie conta:

Todas as montagens que eu havia visto ao vivo ou por fotos mostravam uma casinha japonesa, uma paisagem que se perdia no horizonte e uma pequena ponte sobre um riacho, pintados de uma forma supostamente realista, porém com grosseiras estilizações ocidentais. Eu achava que, no final do século 20, a obra poderia ter um aspecto que correspondesse ao seu tempo. O cenário chocou alguns dos mais tradicionais amantes da ópera, mas a maioria do público aprovou a proposta cenográfica.<sup>215</sup>

Sob esta perspectiva, ela explica que por ser uma artista plástica abstrata, percebeu que a equipe do teatro esperava que a sua criação fosse uma pintura que seria colocada o fundo do palco e que eles preencheriam o resto do cenário com objetos, o que geralmente ocorria quando artistas criavam algo para cenários. “Eu, não: fiz diferente. Criei toda a concepção e montei uma maquete. Preferi fazer desse jeito, porque, como se tratava de uma questão espacial, queria trabalhar em três dimensões; esse procedimento até facilitou imensamente a confecção do cenário”<sup>216</sup>, diz a artista.

---

<sup>210</sup> Ibid 37

<sup>211</sup> Ibid p. 27

<sup>212</sup> Filme *O traço essencial* in DVD Tomie 90 anos

<sup>213</sup> Ibid

<sup>214</sup> Ibid

<sup>215</sup> Apud ALMEIDA op. cit. p. 33-34

<sup>216</sup> Apud ALMEIDA op. cit. p. 34



75. Cenário da ópera *Madame Butterfly*<sup>217</sup>

Tomie ainda explica que o palco é uma caixa e não um plano, como uma pintura, portanto deve ser tratado dentro de seus aspectos tridimensionais. Para tanto, a artista explica que o cenário não se trata nem de uma pintura ampliada e nem de uma escultura: “dependendo de onde você esteja vendo, é quase uma pintura. Por outro lado, acho interessante quebrar aquele plano bidimensional do fundo do palco e criar novos espaços que possam ser vistos por todos os espectadores.”<sup>218</sup>.

Na década de 1960, pôde-se perceber que a pintura de Tomie se diferenciava das de seus conterrâneos que viviam no Brasil, como Manabu Mabe, Wakabayashi, Fukushima e Flávio Shiró, apesar de estes também desenvolverem-se no Abstracionismo. O gestual de Mabe ao pintar, principalmente no final da década de 1950, era carregado de técnicas ocidentais, transparecendo características do expressionismo abstrato e de elementos conservadores do tachismo, diz Herkenhoff. O crítico explica sobre o processo de hibridização pelo qual o Brasil passou com a imigração de japoneses na primeira metade do século XX. Na arte, este encontro é enriquecedor e artistas de origem japonesa tornam-se artistas no Brasil, oxigenando o cenário das artes plásticas do país. Tomie, de Kyoto, Mabe, de Kumamoto, e Shiró, de Sapporo, são exemplos de nomes de imigrantes japoneses que

<sup>217</sup> Imagem extraída de <http://www.prefeitura.sp.gov.br> (acessado em 03 de março de 2013)

<sup>218</sup> Apud ALMEIDA op. cit. p. 35

traçam caminhos como artistas dentro do abstracionismo no Brasil, mesmo que de formas diferentes.

Ao mesmo tempo em que se pode analisar a trajetória de Tomie tendo em vista suas origens orientais, é muito restrito tentar analisar sua obra somente sob esta perspectiva. Sua obra não abrange somente traços orientais da arte tradicional japonesa, pois, assim como deixou sua vida no Japão para passar a viver no Brasil (mesmo que não intencionalmente de início, sendo que sua permanência se deu por fatores além de suas escolhas, como a guerra, e se deu de forma natural), Tomie agrega em sua vida aspectos da cultura oriental assim como da cultura ocidental, por viver no ocidente, e como a sua arte e sua vida são mescladas, não se sabe onde começa uma e termina a outra, Tomie transpassa para sua obra esse sincretismo, esta mescla do oriente com o ocidente, primando sempre pela liberdade criativa e pela busca da síntese, ao mesmo tempo.

Ao passo que Tomie foi deixando o figurativo pelo abstrato, suas obras caminharam para uma síntese de cores e formas. Quanto a isso, Tomie explica que o uso de poucas cores em sua criação está relacionada à busca da síntese pelo mínimo. Por isso nesta fase se deu majoritariamente o uso de cores como o branco e o preto, a mistura dessas duas cores – o cinza -, e por poucas vezes o uso de outras cores<sup>219</sup>. Diz Tomie que: “Evidentemente, uma fase como essa é a aterrissagem de um processo de trabalho, que depois se inicia em outra – que, no meu caso, foram as grandes formas.”<sup>220</sup>

Tomie escolheu a abstração em um período, final da década de 1950 e início da década de 1960, em que muitos artistas brasileiros optavam pelo construtivismo, pelo geométrico. Quando questionada por Miguel de Almeida o porquê de ter se enveredado pelo caminho da abstração, ela responde que não sabe explicar exatamente o porquê desta escolha, mas que a liberdade de organização do espaço na tela e a clareza da síntese na obra, são características da abstração que a atraem, e que, além disso, não se identifica com a arte geométrica por considerá-la muito fria. Não sendo esta uma questão de desgostar deste tipo de arte, mas de não se sentir bem como artista, ao experimentar este tipo de arte.<sup>221</sup>

Mesmo sem saber exatamente o porquê da escolha da arte abstrata como caminho de sua trajetória artística, para Tomie a abstração possibilita a síntese em sua arte. Apesar da escolha pela abstração não ter se dado de forma consciente para a artista, pois os traços abstratos foram surgindo e se desenvolvendo em seu processo de criação, ela explica que a

---

<sup>219</sup> ALMEIDA op. cit. p. 27

<sup>220</sup> Ibid p. 23

<sup>221</sup> Ibid p. 24

sua obra é ocidental, porém é também resultado de grande influência da cultura e da arte oriental, devido à sua nacionalidade como japonesa, mas também pela sua formação. Assim, ela explica que a poesia *haikai*, por exemplo, possui uma síntese que ela busca em suas pinturas, e a cultura oriental busca com essa síntese passar muita informação por meio de poucos elementos<sup>222</sup>. A partir deste relato de Tomie, podemos perceber o encontro do Ocidente com o Oriente em sua obra.

Tomie sempre teve a vontade da experimentação pictórica o que a levou a passear por outras linguagens das artes plásticas como gravuras em metal, litogravuras e esculturas. As gravuras vieram de um anseio em realizar uma obra sem textura, em uma superfície chapada, o que não conseguia alcançar com a pintura diretamente sobre a tela. A artista foi experimentando as possibilidades da técnica serigráfica, até que começou uma busca por superfícies não tão chapadas, passando para a litogravura por um período. Tomie explica que a relação do artista com a gravura é bem diferente do que com a pintura, pois só se sabe o que se desenhou, de fato, em uma superfície de metal quando se tira a primeira prova. Quanto a isso, Tomie explica:

Essa é a grande diferença para quem pinta, cuja textura, cor, pincelada é resultado direto de uma ação física do braço. A gravura é uma modalidade que permite texturas imprevistas, advindas da corrosão do ácido. Em alguns casos, exige rapidez da pincelada, os negativos e os vazios aparecem de maneira natural, possibilitando outras cores nesses negativos e vazios. A relação de cores pode ser testada e mudada, dando infinitas soluções.<sup>223</sup>

Tomie conta que neste período criava próxima a impressores como Massuo Nakakubo (serigrafia), Otávio Pereira (litografia) e Cláudio Vasques (metal), com quem vem ainda trabalhando nos últimos quase trinta anos, e quem criou uma nova impressora para as gravuras de Tomie, que eram maiores que as normalmente desenvolvidas. A artista ainda fala sobre outro aspecto da gravura, o da acessibilidade de compra, por parte do público, de uma obra de arte em forma de gravura, o que é um lado bom da relação da obra com o público, possibilitando pessoas de poucas posses adquirirem uma obra de arte para suas casas.

Haroldo de Campos (poeta, crítico e tradutor) é um dos críticos que mais tem escritos sobre o trabalho de Tomie Ohtake. A artista conta que sempre que tinha uma nova obra ou exibição, Haroldo de Campos escrevia sobre seu trabalho como forma de incentivo a ela. Da amizade, surgiu uma parceria em que houve uma junção da obra de Tomie com a poesia de Haroldo de Campos, a qual teve como resultado o livro *Yu-Gen*, de 1997. *Yu-Gen*, segundo

---

<sup>222</sup> Ibid p. 24

<sup>223</sup> ALMEIDA op. cit. p. 35

Haroldo, significa “charme sutil” e é uma palavra-chave da estética japonesa, o que configura uma arte misteriosa, sutil. Sobre este trabalho, o poeta explica que não se sabe onde começa a obra de arte de Tomie e onde começa o poema dele, pois estes dois elementos se fundem em uma relação de sincretismo, sendo, como ele define, uma operação simbiótica artística<sup>224</sup>.

Haroldo explica que muitas vezes a crítica não consegue identificar traços da influência japonesa em suas obras. Não que ela faça “japonesismos”, diz, mas a artista é ligada à tradição japonesa de forma profunda, são suas origens. “Todo o japonês tem uma sensibilidade tátil, não só visual, é uma coisa sinestésica, é visual, é tátil. É uma espécie de sensibilidade visual tátil para o mundo, as formas.”<sup>225</sup>. O que pode ser explicado também pelo fato de Tomie ter nascido em Kyoto, uma cidade repleta de templos e jardins, sendo em si uma obra de arte, segundo Haroldo.

A palavra “Omou”, que significa pensar, e é representada por um pictograma composto pelos símbolos de uma cabeça sobre o coração, significando que japonês não separa o ato de pensar do ato de sentir, diz Haroldo de Campos: “O corpo e a sensibilidade pensam junto com o cérebro. E eu acho que a Tomie tem isso, o problema não é metafísico. Por um lado ela tem uma atitude zen que é uma posição mais existencial não é propriamente filosófica. Por outro lado, ela tem essa configuração japonesa que não distingue, como os ocidentais fazem, corpo e cérebro como se fossem duas coisas distantes. E hoje nós sabemos que não são, basta ver que Fernando Pessoa conseguiu sintetizar isso sem nenhuma ligação com a cultura japonesa: ‘tudo o que em mim sente, está pensando.’”<sup>226</sup>

Haroldo de Campos fala sobre quando caracterizam a pintura de Tomie como não gestual. O poeta explica que não é gestual comparada a action painting americana, mas é gestual em sentido profundo oriental em que o traçado do ideograma envolve um gesto que é uma reunião sinestésica (reunindo várias sensações estéticas em uma coisa só), de “tatilismo” e de visualidade. Portanto, o gestual da pintura de Tomie não é como o dos americanos, sendo que se pode-se comparar a pintura dela com a de algum dos artistas plásticos americanos, este artista é o Rothko, embora Tomie tenha um outro tipo de relação com a superfície pictórica no que tange a cor, a forma de colocá-la na tela. Tomie pinta com técnicas de cor-luz, de luminosidade e nuances, além do trabalho que ela faz com gamas de cores, que mesmo nos trabalhos de sua fase mais geométrica, Haroldo explica que dentro da cor acontecem muitos

---

<sup>224</sup> Apud Filme *O traço essencial* In DVD Tomie 90 anos

<sup>225</sup> Ibid

<sup>226</sup> Apud Filme *Tomie por Haroldo de Campos* In DVD Tomie 90 anos

acidentes, e ele chama isso de “estruturas dissipatórias da Tomie”<sup>227</sup>. Ela foi desenvolvendo sua pintura por rotas próprias até chegar a esse trabalho mais atual em que a artista usa tintas mais artificiais, o que permite uma intensa exploração de cores e de luminosidades possíveis a partir dessas cores e texturas possibilitadas pela tinta artificial. Haroldo explica que: “O gesto dela, é esse gesto que é tátil e visual, que já está no traçado do ideograma, e que ela captou e transpôs para a pintura contemporânea. Então a Tomie, que já tinha desde o ensinamento escolar inicial dessa habilidade visual e do tato (...).”<sup>228</sup>. Portanto, quando ela vem com a pintura diretamente, assume aquilo como parte de sua vida, como uma plenitude, segundo Haroldo de Campos: “A única palavra que eu posso dizer é a plenitude.”<sup>229</sup>.

A obra de Tomie Ohtake não só contribuiu para a produção artística do Brasil, como também teve como fruto a criação do Instituto Tomie Ohtake, em Pinheiros, São Paulo:



76.Instituto Tomie Ohtake<sup>230</sup>

---

<sup>227</sup> Apud Filme *Tomie por Haroldo de Campos* In DVD *Tomie 90 anos*

<sup>228</sup> Ibid

<sup>229</sup> Ibid

<sup>230</sup> Arquivo pessoal Renata Dupré Lobato. Data: 09/03/2013

O Instituto Tomie Ohtake é um equipamento cultural de grande relevância na divulgação e fomentação das artes plásticas no Brasil. Segundo José Fernando Perez, diretor científico da Fundação Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, quanto ao projeto que levou à construção do Instituto “trata-se de conhecimento que deverá garantir às gerações futuras riquíssima fonte de informação de absoluta confiabilidade. Ao registro dessa informação agrega-se o trabalho competente e criativo de análise dos diversos aspectos que a obra e a singular carreira de Tomie propõem ao estudioso, em seus rebatimentos sobre a história, estética e tecnologia da arte contemporânea.”<sup>231</sup>.



77. Instituto Tomie Ohtake<sup>232</sup>

O Instituto é um complexo, cuja arquitetura é de autoria de Ruy Ohtake, e consiste em dois prédios para escritórios, um salão de convenções e um centro cultural. “O Instituto, comprometido com a expressão contemporânea e à luz da trajetória da artista, Tomie Ohtake, que dá nome ao espaço, tem como missão difundir e refletir, através de exposições, oficinas, cursos, debates e publicações, as grandes transformações ocorridas desde os anos 50 até aquelas que estão em curso hoje”<sup>233</sup>. O objetivo principal do Instituto é abrigar exposições, internacionais e nacionais, com o intuito de divulgar as diferentes estéticas da arte

<sup>231</sup> PEREZ, José Fernando. In OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 40

<sup>232</sup> Arquivo pessoal Renata Dupré Lobato. Data: 09/03/2013

<sup>233</sup> <http://www.institutotomieohtake.org.br>

contemporânea, além de ser um centro de estudo de arte e de preservação do acervo de Tomie Ohtake que, por ocasião da criação do Instituto contava com 1.038 pinturas, 250 gravuras, além das 50 esculturas e obras públicas que a artista havia realizado, e 122 peças e objetos de diferentes naturezas<sup>234</sup>.

---

<sup>234</sup> OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001. p. 40



## CONCLUSÃO

O presente trabalho teve como objetivo refletir sobre a trajetória da artista plástica Tomie Ohtake, a qual abrange cerca de 60 anos de criação em que a artista desenvolveu mais de mil obras de arte de linguagens diferentes, dentro do âmbito das artes plásticas. Mesmo com uma longa caminhada no mundo das artes, Tomie sempre manteve seu traço singular e sua criatividade no uso de cores e na exploração da superfície pictórica, demonstrando sua afinidade com o Abstracionismo informal.

Ao situar o Abstracionismo informal como estética no âmbito da arte, ao explicar suas origens no Expressionismo, assim como movimentos e artistas precursores que serviram de estímulo ao surgimento da abstração na arte, se estabeleceu um panorama amplo para, assim, delinear como o Abstracionismo informal se deu no Brasil, tendo como foco a obra de Tomie Ohtake. Pode-se concluir que Tomie Ohtake é uma artista de grande relevância no cenário das artes plásticas, não só de São Paulo onde vive, mas do Brasil, mantendo sua estética e estilo próprios ao longo desses anos. Prova de sua importância e relevância para a cultura do país foi a criação do Instituto Tomie Ohtake, que abriga um equipamento cultural importante para a divulgação e fomentação da arte contemporânea no Brasil.

## BIBLIOGRAFIA

### Livros e catálogos:

- ALMEIDA, Miguel. *Tomie Ohtake*. São Paulo: Lazuli Editora, 2006. - (Coleção Arte de Bolso)
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CIVITA, Victor (Ed.). *Arte no Brasil*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1979.
- COCCHIARALE, Fernando. GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal – A vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: Temas e Debates 5; FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.
- FARTHING, Stephen. *Tudo Sobre Arte – Os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Catálogo da exposição *Tomie Ohtake - Gravura 2008/2009*. Instituto Tomie Ohtake, 2009.
- INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Catálogo da exposição *Tomie Ohtake na visão de Miguel Chaia*. Instituto Tomie Ohtake, 2004.
- INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Tomie Ohtake – Pinturas Novas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.
- OHTAKE, Ricardo (Org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2001.
- STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2000.

### Filmes:

- Tomie 90 Anos. (DVD). Coletânea dos filmes: *O Traço Essencial(2000)*; *Tomie por Haroldo de Campos(2000)*; *Tomi-ês(2000)*; *Arcos(2000)*. São Paulo: Documenta e Instituto Tomie Ohtake, 2003.
- Fayga Ostrower, paixão pela arte*. Instituto Fayga Ostrower. Noni Ostrower. 2012

### Páginas da web:

- [http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/expressionismo/exp\\_alemao/aponte/index.html](http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/expressionismo/exp_alemao/aponte/index.html) (último acesso em 24/02/2013)
- [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=350](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=350) (último acesso em 24/02/2013)

<http://www.itaucultural.org.br/> (último acesso em 15/03/2013)

<http://tvbrasil.ebc.com.br/delapraca/post/o-abstracionismo-de-antonio-bandeira-no-de-la-praca> (Programa De Lá Pra Cá sobre Antonio Bandeira – último acesso em 24/02/2013)

<http://www.faygaostrower.org.br/> (último acesso em 16/03/2013)

<http://www.mabe.com.br/> (último acesso em 10/03/13)

<http://www.flavioshiro.com> (último acesso em 10/03/13)

<http://museuhoje.com> (último acesso em 10/03/2013)