

Chen Kong Fang

O refúgio

Hee Sub Ahn

O caminho

Tocar a Terra

Cerâmica contemporânea nipo-brasileira

D
I
Á
S
P
O
R
A
S

A
S
I
Á
T
I
C
A
S

Em um espaço cultural que tem a honra de ostentar o nome de Tomie Ohtake, pensar as diásporas asiáticas é uma tarefa inevitável. A história de Tomie – japonesa, mulher, imigrante, mãe, artista – é feita de deslocamentos em busca de liberdade criativa. Trata-se de uma história entremeada por muitas outras.

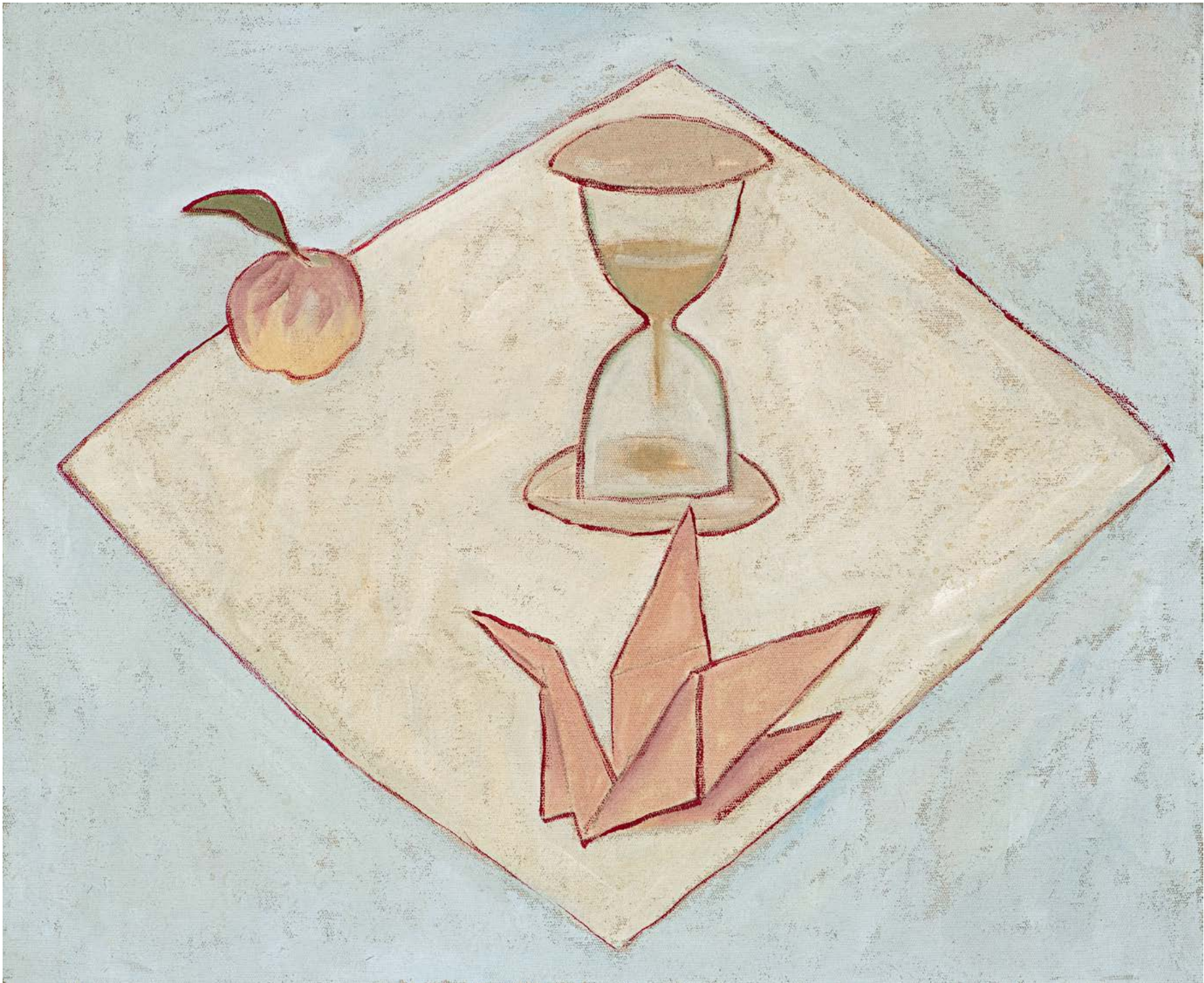
Os numerosos conflitos, crises, invenções, revoluções e guerras ao longo do século XX foram determinantes tanto para a diáspora de importantes parcelas da população asiática quanto para o afluxo de imigrantes de diversas partes do mundo ao Brasil – tendo o estado de São Paulo como um destino comum para muitos fluxos diaspóricos devido a suas dinâmicas econômicas e sociais. É um processo conflituoso, com perdas e trocas que atravessam as gerações e são definidas pela constante transformação.

Uma importante característica dos últimos anos desse movimento tem sido a crescente mobilização por parte de imigrantes asiáticos e seus descendentes para que se observem em maior detalhe as marcas do preconceito frente à importância de sua contribuição. Essa é uma reivindicação que multiplica sua relevância quando se dá de forma interseccional com outras frentes de combate ao racismo e de valorização da diversidade racial e cultural.

O programa Diásporas Asiáticas procura somar forças a esse processo ao sublinhar o impulso criativo de Chen Kong Fang, de Hee Sub Ahn e de Akinori Nakatani, Alberto Cidraes, Hideko Honma, Katsuko Nakano, Kenishi Kaneko, Kenjiro Ikoma, Kimi Nii, Kimiko Suenaga, Luciane Sakurada, Marcelo Tokai, Mario Konichi, Megumi Yuasa, Mieko Ukeseiki, Renata Amaral, Shoko Suzuki e Tomie Ohtake. Vindos da China, da Coreia e do Japão (ou mesmo nascidos aqui, em famílias imigrantes), esses artistas são exemplares de seus fluxos migratórios e, ao mesmo tempo, são casos singulares dentro da história da arte brasileira. Eles são, assim como todos nós, simultaneamente reflexo e exceção de suas identidades coletivas.

Estas exposições somam-se a um programa público de encontros e oficinas, como primeiro foco direto em um debate caro ao Instituto Tomie Ohtake. Agradecemos ao Governo Federal, por meio da Lei de Incentivo à Cultura, e à CTG Brasil pelo patrocínio da mostra *Chen Kong Fang - O refúgio*, a que se soma o apoio da Galeria Almeida & Dale e da Gomide&Co. Agradecemos também aos artistas, suas famílias, aos empresários e aos curadores Rachel Hoshino e Yudi Rafael.

Instituto Tomie Ohtake



Chen Kong Fang. Sem título Untitled, 1982, Óleo sobre tela Oil on canvas, 45 x 55 cm, Coleção Collection Família Fang



Chen Kong Fang. O refúgio The refuge, 1949, Óleo sobre aglomerado de madeira Oil on wood chipboard, 76 x 57 cm, Coleção Collection Família Fang

Chen Kong Fang

O refúgio

Curadoria e texto
Paulo Miyada e Yudi Rafael

Fantasias do pintar

Ao partir de sua terra natal, em 1951, Fang carregou consigo um retrato a óleo de seus pais que pintara poucos anos antes de sua viagem para o Brasil. Intitulada “O refúgio”, a pintura mobiliza o tema do desterro, com lastro iconográfico significativo na arte chinesa, que o artista retoma no contexto das guerras que assolaram a China no raiar do século XX, marcando sua biografia familiar. Ao mesmo tempo, como preâmbulo, aponta para um horizonte de sintetização de tradições estéticas distintas, em curso na China do início de século, e que persegue ao longo de sua trajetória artística.

Chen Kong Fang - O refúgio empresta dessa obra preambular seu título para se debruçar sobre a carreira desse artista que construiu no Brasil sua morada, desenvolvendo aqui sua prática pictórica ao longo de cinco décadas. Reunindo um conjunto de mais de cem obras, entre pinturas a óleo e sumi-ê, a exposição enfatiza o modo como o artista fez de seu labor uma lida constante com gêneros consolidados da pintura, tomando partido da reabertura experimental pelas vanguardas modernas para imprimir uma dicção própria nas ideias de retrato, paisagem e natureza morta.

A chegada de Fang a São Paulo coincide com um momento de euforia em torno da internacionalização do circuito local e da institucionalização da arte moderna. Aqui, o artista frequenta o ateliê de Yoshiya Takaoka, imigrante japonês com quem estuda pintura entre 1954 e 1956, comunicando-se com a ajuda da escrita ideogramática compartilhada pelos idiomas chinês e japonês. Nesse contexto de transformações artísticas, propulsionadas pelo palco da Bienal Internacional de Arte de São Paulo, expõe com pintores nipo-brasileiros nos salões do Seibikai e estabelece contato com outras figuras da diáspora asiática, como o chinês Chang Dai-chien e indonésio Tio Tjay.

Suas naturezas-mortas, sobretudo, encontraram espaço no meio institucional e no mercado brasileiros, rendendo-lhe prêmios em salões, a partir do final dos anos 1950, e um convite para participar do 11º Panorama de Arte Atual Brasileira, em 1979. O tratamento dos objetos cotidianos pelo artista levaria o crítico Theon Spanudis a reconhecê-lo como expoente de uma “arte transcendente” derivada da multiplicidade cultural e religiosa que então se plasmava na arte brasileira. Essa nova sensibilidade, na leitura de Spanudis, avizinhava obras de figuras como Alfredo Volpi, Eleonore Koch, Mira Schendel e Rubem Valentim em uma espécie de “fraternidade cósmica” para a qual Fang contribuiria com sua “sacralização zen-budista do cotidiano”.

Mais abrangente, no entanto, a presente mostra nos possibilita observar, no ir e vir entre seções povoadas de *feições*, *casarios*, *coisas*, *fissuras*, *atmosferas*, *visões* e *sumi-ê* o tratamento singular que Fang dava à cor, à composição e ao desenho em sua pintura. Em cada obra, o artista mobiliza uma paleta particular, distribuída pelos elementos pintados em aproximações e contrastes tonais premeditados. Dessas escolhas emana seu caráter expressivo: o acinzentado confunde-se com um estado de espírito, o rosa irrompe como um clarão, o branco inunda a tela como um véu, e assim por diante. Essa expressividade se adensa, ainda, pelo fato da aplicação da tinta se dar muitas vezes de maneira desigual, criando manchas e sobreposições de camadas de cor.

Fang compartilha com Volpi e Koch uma liberdade compositiva que combina a vista frontal com a indicação esquemática da profundidade. Suas composições e enquadramentos conciliam um sentido eminente de frontalidade com a indicação de pontos de fuga e diagonais artificiosos, desobedientes das convenções da perspectiva cônica. No entanto, o incômodo criado pela instabilidade visual da composição nos parece constituir uma marca particular da sua obra. Ele se diferencia não só da preocupação de Koch em estabilizar a percepção da pintura pelo reforço de

equilíbrios compositivos, mas também da primazia do sentido de movimento e balanço criado pela orquestração de diferenças complementares em Volpi.

O desenho, outra marca de sua pintura, é talvez a principal característica formal desse corpo de trabalhos. Com um traço aparente, que chega a definir linhas de contorno para os elementos das cenas, reflete uma certa inquietude, com aversão a paralelismos e constâncias. A oscilação das linhas fortalece um sentido de impermanência no ato de pintar, combinando-se com o modo de aplicação das tintas para agregar, por sinestesia, uma grande quantidade de informação tátil às imagens.

Na concatenação dos recursos que emprega, encontramos em sua produção algo que é simultaneamente representação e construção de uma atmosfera evocativa, indicando certa inclinação emotiva ou estado mental em situação de suspensão narrativa. É no cruzamento desses dois aspectos que encontramos a importância da dedicação contínua do artista ao sumi-ê. Isso poderia soar contraditório, uma vez que o sumi-ê se concentra justamente na definição ágil de uma figura por poucos traços, enquanto há no trabalho de Fang uma abundância de matéria pictórica e oscilação do desenho. No entanto, essa diferença constitui uma relação de complementaridade – seja de ritmo, de escala ou de modelo enunciativo. Assim, se o sumi-ê agrega nuances de sentido em doses concentradas pelas mais sutis variações da orientação e velocidade do traço, na pintura essa possibilidade se estende para cada estágio de definição da imagem.

Mais do que descrever lugares, a variação de formas e cores em sua obra sintetiza atmosferas. São nesses estados de suspensão que entram em cena visões de figuras fantasmagóricas ou oníricas – fantasias do pintar que acentuam o caráter evocativo já saliente em sua produção. Embora menos recorrentes, essas imagens podem nos revelar algo sobre a liberdade com que Fang abordou a arte por toda a sua vida. Em seus diálogos com convenções da pintura tradicional e moderna, não deixou de sustentar uma abertura para a aparição do inesperado e do inominável.



Chen Kong Fang. Sem título Untitled, s.d. n.d., Óleo sobre tela Oil on canvas, 80 x 100 cm, Coleção Collection Família Fang



Chen Kong Fang. Sem título Untitled, s.d. n.d., Óleo sobre tela Oil on canvas, 50 x 60 cm, Coleção Collection Família Fang

FEIÇÕES Os raros retratos pintados por Fang podem ser vistos como casos em que ele aborda, por um lado, um campo familiar que inclui a si mesmo, seus familiares e conterrâneos e, por outro, registra o encontro com a alteridade de pessoas de grupos raciais que conheceu ao emigrar para o Brasil. Em todos os casos, o artista se vê desafiado a conter sua abordagem expressiva e inconstante das massas de tinta e do desenho para acomodar a possibilidade do reconhecimento das feições que escolhe retratar.

A imigração de chineses para a América tem início no século XIX, durante a Dinastia Qing. A instabilidade econômica, a fome e a expansão dos impérios coloniais britânicos, franceses e holandeses na região impulsionaram a emigração de trabalhadores do sul da China para as plantações, a mineração e a construção de ferrovias em diferentes países do continente americano. No contexto do Brasil, Dom João VI foi o responsável por trazer as primeiras levas de imigrantes

chineses para o plantio de chá no Rio de Janeiro, na década de 1810. Mais tarde, com o cerco ao comércio transatlântico de pessoas escravizadas, a busca por mão de obra para a lavoura cafeeira levaria à importação de mais trabalhadores chineses, cuja presença naquele século totaliza apenas alguns milhares. Diante das resistências à entrada de imigrantes não europeus no país, que se estendem, de diferentes modos, até meados do século XX, é só a partir dos anos

1950 que o fluxo desses imigrantes para o Brasil se expande, na esteira do desfecho da guerra civil chinesa e de seus exilados. Novas ondas migratórias ocorrem nas décadas de 1970 e 1980, com a abertura da economia da China, assim como a partir dos anos 2000, com o aumento do investimento de empresas chinesas na América Latina. Hoje, estima-se que mais de 300 mil chineses e descendentes residam no país, com parte significativa dessa população situada em São Paulo.



Chen Kong Fang. Sem título Untitled, 1981, Óleo sobre tela Oil on canvas, 55 x 65 cm, Coleção Collection Almeida & Dale Galeria de Arte

COISAS O mais numeroso grupo de obras de Fang é composto de variações em torno do gênero da natureza-morta. Seus arranjos de objetos sobre mesas são repletos de pontos de contato com a tradição da pintura moderna, com acenos para artistas tão diversos quanto Cézanne, Picasso e Morandi. Na dicção de Fang, as referências se recombinaem em uma espacialidade planificada, com uma perspectiva tão achatada que os suportes horizontais quase coincidem com o plano vertical da tela. Dessa forma, os objetos representados perdem seu peso, existem como coisas com textura e cor em suspensão.

CASARIOS Embora tenha chegado a São Paulo no começo da década de 1950, época de crescimento e modernização da cidade, Fang dedicou seu olhar para a paisagem urbana localizada nas margens e hiatos da pulsão industrial alardeada pela elite econômica. Casebres, barracos, ruas de terra e espaços vazios aparecem no casario que o artista descreve, seja em alinhavos esquemáticos de conjuntos, seja no recorte de construções específicas. Pelo avesso, essas também são cenas do projeto desenvolvimentista, visto em contraplano.

FISSURAS É notável como diversos dos ambientes e espaços representados por Fang são pontuados por rasgos, janelas, cantos e aberturas que conectam o interior da arquitetura com a escala da paisagem de fora. Essas fissuras funcionam também como inserção de uma imagem dentro de outra, de modo que na obra desse artista quaisquer elementos em cena podem se tornar um potencial foco de atenção, independentemente de sua distância presumida. A força evocativa de algumas das paisagens entrevistadas, além disso, suscita uma reorganização da hierarquia da cena, tornando o espaço interno uma espécie de plano de enquadramento da vista exterior.

ATMOSFERAS Quando se lançava a pintar paisagens não urbanas, Fang se valia constantemente de grandes superfícies enfatizadas pela cor para indicar a vastidão e pujança de elementos naturais como a água e a terra. Ele também se utilizava de recursos de enquadramento e composição da tradição da pintura de paisagem chinesa para sugerir a relação complementar dinâmica desses elementos. Mais do que descrever lugares, propõe uma pintura que se volta para a sintetização de atmosferas, que se reflete na variação de formas e cores deste grupo de obras.

VISÕES O caráter espontâneo e inconstante do desenho com que Fang delineava suas pinturas extrapolava ocasionalmente a deformação das figuras, chegando a colocar em suspensão a verossimilhança de suas imagens. Entram em cena, nessas visões, figuras fantasmagóricas ou oníricas, fantasias do pintar que acentuam o caráter evocativo já saliente nas suas obras. Embora menos recorrentes, essas são imagens reveladoras da liberdade com que Fang abordou a arte por toda a sua vida, de modo a manter os diálogos com convenções da pintura tradicional e moderna abertos para a aparição do inesperado e do inominável.

SUMI-Ê Fang iniciou-se na prática do sumi-ê em sua terra natal e a manteve ao longo de toda sua vida, encontrando no Brasil uma receptividade para essa tradição de arte monocromática e caligráfica. Realizou demonstrações e exposições de sumi-ê em Salvador e São Paulo, publicou ilustrações em jornais e produziu cartões com imagens de animais do horóscopo chinês, que enviava para amigos e familiares em datas festivas. Cabe notar, ainda, que esse exercício contínuo ressoou em sua prática pictórica, na qual as variações sutis de sentido e velocidade do traço podiam se estender por meio de diferentes estágios de definição das imagens.

Curadoria e texto
Catalina Bergues
e **Julia Cavazzini**

Hee Sub Ahn vive, aos 84 anos, uma rotina religiosamente disciplinada. Moradora do Bom Retiro, caminha todos os dias de um lado ao outro. Todas as manhãs às 8 horas vai de sua casa ao ateliê, na *Gallery Amélia* – seu nome brasileiro – onde guarda o volume impactante de sua produção dos últimos cinquenta anos. Quase de forma cronometrada, toma um café da manhã em meia hora, acompanhada de uma mesma amiga todos os dias, e então volta ao ateliê. Ao meio-dia ela sai para almoçar em algum dos tradicionais restaurantes coreanos do bairro, onde já é conhecida por todos. Encerra suas atividades de pintura por volta das duas horas da tarde, para retomar novamente no dia seguinte. Nas palavras dela: “pintar é quase um trabalho, é uma convenção que tenho todo dia com a pintura”.

Hee Sub Ahn chegou ao Brasil em 1974, aos 34 anos, acompanhada de seu marido, Chung Sam Ahn, e dois filhos. Nascida em Seul, na Coreia do Sul, em 1940, ela e sua família emigraram em busca de melhores condições financeiras após o agravamento da crise do petróleo, trazendo consigo uma máquina de tecelagem com a qual abriram o que viria a se tornar a maior tecelagem do bairro do Bom Retiro, onde vivem até hoje. Em

seguida expandiram também para o ramo da confecção: a primeira ficava sob os cuidados do marido, enquanto Hee Sub se encarregava da segunda. Entretanto, até se estabilizarem, ela praticava o *bendê*, ou seja, a venda de roupa de porta em porta, derivado do português “vender”. Lúcia, Jai Hun Yoo, sua amiga e sócia – e figura essencial para a existência desta exposição – conta que, após vender o suficiente para garantir a comida dos próximos dias, Ahn sentava-se na praça para pintar.

Quando já estavam melhor estabelecidos, passou a pintar de casa, à noite, após as jornadas de trabalho. Nesse período, na década de 1980, Ahn produziu um grupo de trabalhos nos quais predominam variações de azuis, cinzas e pretos e das quais por vezes despontam pequenos focos de laranjas ou amarelos que disputam calor com as grandes áreas de brancos e pretos, quase como um suspiro em um momento por ela lembrado como de muito trabalho.

Ao olhar desavisado, podem parecer abstrações. No entanto, quando questionada, ela diz com clareza: “os círculos maiores somos meu marido e eu, os dois menores são meus dois filhos”, “aquela é uma cena de batismo” e “aqui são dois caminhos

Hee Sub Ahn

O caminho



Hee Sub Ahn. Sem título Untitled, 1985, Óleo sobre tela Oil on canvas, 90 x 90 cm, Coleção da artista Collection of the artist

escuros, o que meu marido e eu fizemos quando chegamos ao Brasil e que foram muito difíceis”. As telas carregadas das tentativas de dar significado ao que sentia e vivia naquele momento não lhe pareciam dar conta de expressar as sensações que a atravessavam. Foi nesse ímpeto que passou a usar, junto à tinta, recortes de jornais e revistas. Porém, mesmo hoje, Hee Sub pouco se comunica em português. Assim, a palavra aparece esvaziada de seu discurso para tornar-se forma e algum outro tipo de evocação. Quando lemos em sua tela “O rock vem aí” (Sem título, 1985), a frase transcende o seu significado. O interesse não recai no que se lê, mas no que não se pode entender quando a barreira linguística tem a potência de ser linha, desenho ou mancha.

O signo gráfico, sendo forma, pode ser alterado sem o prejuízo discursivo. Tanto as letras quanto os *hanjas*¹ se deformam, abrindo-se e retorcendo-se, até se transformarem em formas geométricas em suas obras mais recentes, como triângulos e quadrados. Que parte disso tenha a ver com a própria experiência de migração é muito provável, porém diz de uma condição primeira inerente à linguagem, da fabulação de algo que tomamos como dado e intercambiável com seu correspondente da realidade. Um exercício imaginativo de se apropriar de algo que se apresenta como dado e testá-lo de tantas maneiras até compreendê-lo ou recusá-lo. Seja através da repetição, da abstração ou da ficção das palavras, letras e caracteres sino-coreanos, Hee Sub os manipula até se tornarem um novo alfabeto e criarem sua morfologia própria.

Seu trabalho tem outra dimensão essencial: o pertencimento à comunidade. Especificamente à comunidade coreano-brasileira do Bom Retiro, em grande parte organizada ao redor da igreja. Nela, Hee Sub e seu marido Chung Sam desempenharam um papel importante, cofundando a grande Igreja Missionária Oriental de São Paulo (IMOSP) e o agora fechado Colégio Polilogos, parte da Associação Brasileira de Educação Coreana, da qual seu marido foi presidente. Junto de muitos outros e outras protagonistas, ajudaram a receber os recém-chegados da Coreia, oferecendo assistência, apoio financeiro, além de importarem e produzirem jornais e revistas no idioma nativo, criando uma atmosfera que ajudava a amenizar as diferenças culturais e idiomáticas em relação ao novo país. Assim, esses espaços de comunidade criaram e seguem criando espacialidades singulares, por vezes mais tradicionais do que as do próprio local de origem. Isso garantiu um espaço de manutenção da própria língua e cultura que inevitavelmente se transforma em contato com o novo local – especialmente em um bairro onde convivem tantas outras histórias migratórias –, e aqui se torna coreano-brasileiro.

O Bom Retiro ainda é uma referência fundamental para a artista. O bairro permitiu inclusive que ela mantivesse o coreano como seu principal idioma até hoje e serve de cenário de seu disciplinado cotidiano, no qual reservam-se apenas os finais de semana para aproveitar a vida além do ateliê, sendo os domingos exclusivos às programações da igreja. Hee Sub Ahn equipara sua produção aos outros rituais básicos de sua vida, como despertar, caminhar, comer, rezar e dormir. Por fim, se existe algo a se aprender com Amélia ou Hee Sub Ahn, é que tudo em seu trabalho existe de forma intrínseca: a sua camada de comerciante interessada em moda, da artista com uma produção diária, da imigrante que viveu a solidão e o prazer do encontro na imigração coreano-brasileira, ou até mesmo da paixão pelo seu marido, dois filhos e o ciclo social ao qual pertence. É sobre seu caminho e sua trajetória, em que ela nos ensina sobre o compromisso com tudo aquilo que a faz caminhar. Como diz a própria: eu espero que um dia as pessoas vejam no meu conjunto de obras quem eu sou, quem eu fui.

¹Até aproximadamente o período de 1446 usavam-se os ideogramas chineses, os *hanjas*, como forma de escrita no território do que hoje se considera ser a Coreia. Devido à dificuldade no aprendizado da escrita do idioma, durante muitos anos ficou restrita às famílias abastadas. Foi a partir do Rei Sejong, o Grande, que foi introduzido à população o alfabeto coreano que conhecemos atualmente, o *hangul*, ainda incorporando alguns dos ideogramas chineses, porém de forma bem mais acessível.



Hee Sub Ahn. Sem título Untitled, 1985, Óleo sobre tela Oil on canvas, 90 x 90 cm, Coleção da artista Collection of the artist



Hee Sub Ahn. Sem título Untitled, 1985, Óleo sobre tela Oil on canvas, 90 x 90 cm, Coleção da artista Collection of the artist

A história da península coreana foi marcada por invasões, colonizações, guerras, disputas internas e consequentes diásporas. As migrações para a América – em especial para os Estados Unidos, Canadá e Brasil – tiveram início após a Guerra da Coreia, em que a Coreia do Norte, ocupada pela URSS, invadiu em 1950 a Coreia do Sul, ocupada pelos Estados Unidos. Diante da alta concentração demográfica e

dos conflitos sociais, o governo da Coreia do Sul criou uma política migratória que, a partir de 1963, contou com o acordo Brasil-Coreia, e foi responsável pelo envio de grupos de coreanos para trabalharem como agricultores em diversos países. Os primeiros a chegarem ao Brasil tiveram, porém, grandes dificuldades de adaptação ao campo, em terras inférteis e longe dos centros urbanos, preferindo migrar

para as grandes cidades. A partir de 1972, o Brasil impôs medidas restritivas à entrada dessa população, aumentando o fluxo para o Paraguai e a imigração ilegal, que foi posteriormente anistiada em 1980 e 1985. Hoje mais de 50 mil imigrantes coreanos e descendentes vivem no Brasil, 96,4% deles em São Paulo.



KIMI NII. **Capim Grass, 2014; Ananás Pineapple, 2016; Magnólia Magnolia, 2016; Capim Grass, 2014; Capim Grass, 2014, Argila Creme Pascoal, queima a gás, 1.280°C** Creme Pascoal clay, Gas firing, 1,280°C, **Coleção da artista** Collection of the artist

Curadoria e texto
Rachel Hoshino
Curadora assistente
Ana Roman

Akinori Nakatani
Alberto Cidraes
Hideko Honma
Katsuko Nakano
Kenjiro Ikoma
Kimi Nii
Kimiko Suenaga
Luciane Sakurada
Marcelo Tokai
Mario Konichi
Megumi Yuasa
Mieko Ukeseki
Renata Amaral
Shoko Suzuki
Tomie Ohtake

Kenishi Kaneko [Haikai]

Tocar a Terra Cerâmica contemporânea nipo—brasileira

*Transponho-me em continentes.
Da terra nova, a bagagem.*

Origem e destino são conceitos bem definidos do ponto de vista geográfico. No entanto, têm o seu sentido borrado quando se trata da experiência subjetiva do imigrante e de seus descendentes. Entre as raízes étnicas e culturais e os frutos em terra estrangeira, há uma intrínseca zona de transitoriedade. Entre origem e destino há a travessia de si mesmo em rota incerta.

Na expressão “nipo-brasileira”, presente no título desta coletiva, é o hífen que aponta para essa ambiguidade transfronteiriça entre Japão e Brasil. Sinal gráfico simples, ele faz com que um novo termo surgido a partir de duas palavras ultrapasse as noções de etnia e territorialidade nos conceitos de diáspora e de identidade cultural. A esse estado associa-se uma importante abstração da cultura japonesa: “ma” (間) – palavra de difícil tradução que designa o intervalo espaço-temporal de suspensão entre eventos, estados e coisas. É onde reside o vazio, o silêncio e o latente devir. Pode-se dizer que a condição de um imigrante é de “ma”, assim como a do artista.

A cerâmica foi eleita como tema para tratar da diáspora japonesa por ter a qualidade de ser simultaneamente matéria e metáfora: o terreno palpável no qual se aporta, se planta e se habita é também o solo transmutado em arte. A cerâmica nipo-brasileira é a terra brasileira tocada pelo *ethos* japonês. Foram reunidas obras de 15 artistas baseados no estado de São Paulo, que independentemente de sua descendência, têm suas atividades, pesquisas e estética influenciadas pelas tradições vindas do Japão e circuladas na cultura brasileira. Suas obras de corpo de barro brasileiro e alma de sopro nipônico são resultado da atividade cerâmica como intensa busca de resposta sobre a vida e sobre si.

Parte fundamental do patrimônio cultural japonês, “yaki-mono” (焼き物), “objeto queimado”, é respeitosamente admirado da sua execução ao seu uso no cotidiano, em festas ou em rituais. A cerâmica mais antiga encontrada em solo japonês data de, pelo menos, 15 mil anos. Mas, diz-se no Japão que a cerâmica surgiu junto com o manejo do fogo pelo homem, quando cascas de barro duro sobravam depois de extintas as fogueiras. Comunidades, oficinas e escolas envolvidas na produção de cerâmica de alta temperatura e porcelana são referência mundial, das técnicas aos estilos.

No Brasil, há 116 anos, a cerâmica japonesa chega na bagagem dos primeiros imigrantes enquanto relíquias, objetos a serem expostos e contemplados como guardiões de memórias e costumes da terra natal. É somente a partir do final da Segunda Guerra Mundial que ela aporta no país com especialistas, técnicos fabris e vanguardistas, que passaram a modelar o solo brasileiro em novas linguagens. Assim, a cerâmica de alta temperatura queimada a lenha em forno Noborigama (登り窯), “fogo em escalada”, e esmaltada com cinzas vegetais passa a existir neste território, sobretudo no estado de São Paulo, na década de 1960, com a precursora Shoko Suzuki em Cotia e, no início da década seguinte, com os pioneiros do núcleo de Cunha e Akinori Nakatani em Mogi das Cruzes. Aos poucos e de forma crescente, essa cerâmica começa a chegar às casas brasileiras em forma de utilitários, no mercado de arte com esculturas e adornos e ao trabalho de novos ceramistas, artistas e designers – japoneses, descendentes e não-descendentes – em todo o território nacional.

A experiência de transitoriedade identitária do estrangeiro e a inerente impermanência dos estados da argila aproximam esses ceramistas da natureza de forma íntima e ancestral. Observadores obstinados dos ciclos e fenômenos naturais, capturam aquilo que é efêmero em gesto, barro e fogo. Em suas oficinas inseridas em ricas matas e jardins, criam recorrentemente sementes, brotos, frutos, árvores. Mais do que os contornos sensíveis ou simbolismos desses objetos e temas, é a experiência de energia latente do porvir que os vincula.

A consciência da interdependência em relação à natureza, fundamentada no xintoísmo e no budismo, também leva muitas das obras produzidas de volta ao ambiente natural, onde continuam em metamorfose, sob os efeitos das intempéries e da ocupação feita por líquens, plantas e pequenos animais. O resultado visual rústico marcado pela passagem do tempo dessas peças obedece a outra abordagem estética japonesa, “wabi-sabi” (侘び寂び) – ideal filosófico segundo o qual o belo reside no imperfeito, impermanente e incompleto.

“Ma” e “wabi-sabi” ganham continentes de barro pelas mãos desses artistas, que constroem abrigos, passagens, pontes, aldeias, conchas e casulos. Mesmo a tigela, objeto que reproduz as conchas das mãos, faz-se pele do vazio. A plasticidade da argila, o respeito pelo tempo e a consciência da interdependência entre tudo fazem com que a cerâmica seja prática de diálogo do ceramista com a sua história, seu entorno e de si consigo próprio. Ao modelar a terra, o ceramista modela a si mesmo. Ao tocá-la com arte, toca em reverberação a todos nós que nela habitamos.

A partir da Revolução Meiji, o Japão passou por um intenso processo de modernização que, aliado aos altos impostos, desencadeou um aumento do desemprego e do endividamento entre os camponeses. Assim, a partir de 1880, o Governo estabeleceu uma política migratória através de acordos internacionais. Entre 1908 e 1914, com a alta demanda de mão de obra nos cafezais paulistas, o Brasil passou a estimular o contingente migratório japonês. Entre 1917 e 1940, período

marcado, dentre outros fatos, pelo fim da Primeira Guerra Mundial, 164 mil japoneses chegaram ao país e foram direcionados às atividades no campo. A esse grande crescimento, porém, se seguiram políticas que limitaram ou proibiram a imigração – em especial a não europeia. A situação se agravou a partir da posição do Brasil na Segunda Guerra Mundial, causando repressão e discriminação: escolas japonesas foram fechadas, houve a proibição do uso do idioma

japonês e migrantes foram muitas vezes retirados de suas propriedades ou tiveram seus bens confiscados. Entre 1950 e 1973, houve uma retomada desse fluxo migratório, seguida também de um grande êxodo rural. A partir dos anos 1980, o fluxo, porém, inverte-se e, em uma década, 85 mil japoneses e descendentes retornam ao Japão.



Megumi Yuasa. Ponte Bridge, 1973, Argila preparada em atelier, Queima a diesel, 1.220° C, Esmaltes próprios, Pedra Basáltica Studio prepared clay, Diesel firing, 1,220°C, Prepared glazes, Basaltic rock, **Coleção particular** Private collection, **São Paulo, SP**

1. “Yakimono” (焼き物), "objeto queimado", é parte fundamental do patrimônio cultural japonês, que tem sua peça mais antiga datada de 14.200 a.C. É dito no Japão que a cerâmica está presente na vida do ser humano desde que ele aprendeu a manejar o fogo e observou os pedaços de barro duro que ficavam quando as fogueiras se extinguíam. Enraizada na cultura local, a cerâmica é vista com respeito e admiração tanto por seu processo de confecção quanto pelo seu uso em rituais, festas e em diversos ambientes domésticos. Como utilitário, entende-se que está a serviço da vida e, portanto, é vida também. Há 116 anos – em 1908 – a cerâmica chega ao Brasil na bagagem dos primeiros imigrantes japoneses: ela é guardiã de memórias e costumes da terra natal.

2. A partir da segunda onda migratória – iniciada pela participação do Japão na Segunda Guerra Mundial em 1942 e suspensa em 1952 pelo Governo Getúlio Vargas – e da terceira, oficializada em 1963, a cerâmica japonesa chega ao país com técnicos e artistas de vanguarda que modelam o solo brasileiro com linguagem própria. A cerâmica de alta temperatura queimada a lenha passa a ser realizada aqui na década de 1960 com a precursora Shoko Suzuki em Cotia e, na década seguinte, com os pioneiros do núcleo ceramista de Cunha e com Akinori Nakatani em Mogi das Cruzes, com a construção dos primeiros fornos Noborigama (登り窯). Aos poucos, a cerâmica de alta temperatura japonesa começa a chegar às casas, ao mercado de arte, às escolas técnicas e ao trabalho de novos artistas e designers descendentes e não-descendentes de japoneses.

3. "Noborigama" (登り窯), "fogo em escalada", é o nome dado aos fornos milenares originários do extremo oriente. Eles se constituem de várias câmaras arredondadas construídas em patamares ascendentes com tijolos refratários e alimentados por lenha; demoram muitos meses para serem preenchidos com objetos e a queima leva entre 26 e 40 horas, exigindo do ceramista trabalho e atenção ininterruptos. A abertura do forno é sempre um grande evento e o efeito do fogo e das cinzas vegetais são aspectos de apreciação. Na arte cerâmica, consideram-se como "alta temperatura" os valores entre 1.200°C e 1.400°C, quando as moléculas da argila sofrem sinterização, isto é, quando se fundem de forma que os poros se fechem e as peças ganhem resistência mecânica.

4. “Ma” (間) é uma palavra de difícil tradução, e associa-se a um conceito importante, manifesto nas artes japonesas: o intervalo espaço-temporal entre gestos, eventos, estados e coisas. É o vazio e o silêncio nos quais reside a potência do que se segue. “Ma” é o lugar da impermanência, travessia e transmutação, do qual germina o futuro, o vir a ser. A experiência de transitoriedade e suspensão é descrita em muitos relatos dos imigrantes japoneses e de seus descendentes, tal qual a condição de espera e de metamorfose, ou seja, “ma” está também no trabalho do ceramista e em temas como sementes, brotos, casulos, conchas e passagens.

5. “Wabi-sabi” (侘び寂び) é uma filosofia-estética atrelada ao xintoísmo e ao zen-budismo, que valoriza a simplicidade, os processos naturais e a passagem do tempo. É um modo de vida segundo o qual a beleza reside no incompleto, no imperfeito e no impermanente. Como prática poética, “wabi-sabi” traduz-se na rusticidade dos materiais sem acabamento, das marcas das intempéries e da passagem do tempo, na assimetria e nos rastros que revelam os processos pelos quais passou um objeto. As obras aqui expostas dialogam diretamente com tal filosofia, como podemos observar nas impressões das mãos sobre a argila, nas marcas do fogo, nas cicatrizes do tempo e na irregularidade das superfícies.

6. Pode-se dizer que os ceramistas aqui apresentados são, ao mesmo tempo, artistas, cientistas e filósofos: criam formas em linguagem material própria, em desafio, embate e dança com a argila; e pesquisam soluções técnicas com afinco ao longo de décadas, para que possam expressar-se da melhor maneira. Entre o cultivo da paciência e a tolerância à frustração, observam os fenômenos que acontecem durante o processo de interação de si com o barro e deste com o fogo; e modelam teorias sobre o cosmos, tecem sua identidade em argila. Os artistas mergulham com seu trabalho na ancestralidade da terra e da vida humana e são generosos ao dividirem suas criações com o mundo, provocando-nos.



Shoko Suzuki. Aldeia Village, 2014-2017. Cosmos, 2018 Argila própria (Pascoal Massas), Queima a lenha em Noborigama, 1.300°C Custom clay (Pascoal Massas), Noborigama firing, 1,300°C, **Diversos tipos de esmaltação** Different types of glaze, **Coleções particulares e Coleção da artista** Private collections and Artist's collection





As identidades podem ser entendidas como caminhos individuais e coletivos. Podem ter vários pontos de partida. Para cumprir seu potencial de transformação e empoderamento, é necessário que estejam em constante movimento, mesmo que por vezes seus fluxos sejam contraditórios. Por seu caráter inerentemente relacional, as identidades não existem em si e quando fixadas e enrijecidas podem se tornar enclausurantes e sufocantes. Num sentido político, muitas vezes a estabilidade de uma identidade é extremamente importante para a conquista de direitos, o acesso a políticas públicas e lutas por transformações sociais. As políticas de identidades – não o identitarismo – são fundamentais para a sociedade como um todo, não apenas para os grupos que nelas se incluem. Assim, a identidade é um ponto de partida de lutas coletivas e individuais, mas não é o fim de uma luta ou de uma jornada biográfica de construção de si. Os pontos de chegada são horizontes. A identidade como fim pode ser facilmente cooptada pelo neoliberalismo e perder de vista projetos de libertação e vida.

O debate em torno da categoria “asiático” vem adquirindo, desde 2014, seus contornos brasileiros específicos e significativos, através da mobilização política, em coletivos e grupos de debate dentro e fora das redes sociais; intelectual, na formação de redes de pesquisadores, produções acadêmicas e eventos; e artística, através de obras de arte, curadoria, organização de feiras e coletivos. A partir de 2016, com o surgimento de coletivos antirracistas, feministas e LGBTQIA+ asiáticos na internet, o debate ganhou novo fôlego, conectando e difundindo essas frentes de mobilização. Surgiram coletivos asiático-brasileiros nos mais diversos espaços. As redes cresceram exponencialmente, se multiplicaram e o tema tem ganhado cada vez mais visibilidade e relevância dentro e fora de nossas comunidades. Um evento marcante para a difusão das histórias e questões sobre identidades e culturas asiáticas, infelizmente, foi a escalada da xenofobia, do racismo e de violências contra pessoas asiáticas durante a pandemia de Covid-19.

O termo “asiático” – e suas variações de gênero “asiática” e “asiátique” – se tornou a categoria de designação visibilizada e politizada para nos referirmos a identidades, comunidades, culturas e fenótipos com marcas de diferenças de origem na Ásia. Trata-se de uma categoria de autodesignação, ou seja, ela se manifesta a partir de dentro de coletivos, de processos identitários, subjetivos e políticos, de produções acadêmicas e artísticas que as encarnam. Essa é a categoria que propomos para que a sociedade nos nomeie de modo mais adequado ao momento atual. Mas por que não “oriental” ou “amarelo”? Longe de ser uma categoria estabilizada e consensual, “asiático”, como tantas outras categorias identitárias, como tantos nomes, traz todo um universo de histórias, conflitos, sofrimentos, consensos e

dissensos, de *selfs* e alteridades – em constante movimento, fluidez, criação, traduções e suspeição. São categorias em relação, ou seja, “oriental” e “amarelo” são categorias em relação e oposição, sim, à categoria “asiático”.

Nesses debates e produções recentes, um dos maiores problemas apontados sobre a categoria “oriental” vem do argumento de Edward Said em sua obra *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente* (1978), que demonstra que o Oriente e suas derivações foram construídos em processos de colonização e opressão pelo mundo Ocidental, ou seja, são ideias e definições estruturadas e impostas de fora com fins de dominação de territórios e populações. Sobretudo, os efeitos de tal alterização são a exotização de povos, lugares e culturas e o escamoteamento da perspectiva racista que a embasa, no sentido de não ser direta e claramente compreendida como uma categoria racial, de cor, étnica e, também, geopolítica.

A categoria “amarelo”, como utilizada no Brasil, também é uma construção exterior ao grupo. Ela foi consolidada pelo Estado brasileiro no censo demográfico de 1940, no IBGE, como

categoria de raça e depois como categoria raça/cor, para dar conta da população de origem japonesa, cuja imigração teve início em 1908. A origem do termo aqui, desde as últimas décadas do século XIX, se encontra no racismo científico e no debate público com raízes eugenistas. Era baseada já em estereótipos, com sentido derogatório em sua origem, e muitos deles persistem até hoje. Contudo, a partir dos anos 2000, num contexto social e político abrangente de positivação de termos e designações por parte de movimentos sociais de grupos minoritários, a categoria “amarelo” passou a ser retomada e ressignificada. Ela tem sido também, então, uma categoria de autodesignação e identidade, cuja elaboração e sentidos atuais têm sido produzidos por pessoas brasileiras com ascendência leste-asiática – sobretudo, de origens japonesa, coreana e chinesa. Importante enfatizar que a expressão “amarelo” possui origens e história eminentemente racista e é, muitas vezes, apesar de sua positivação, considerada como mais uma forma de apagar identidades e histórias de povos originários da Ásia – tais como uchinanchus e ainus.

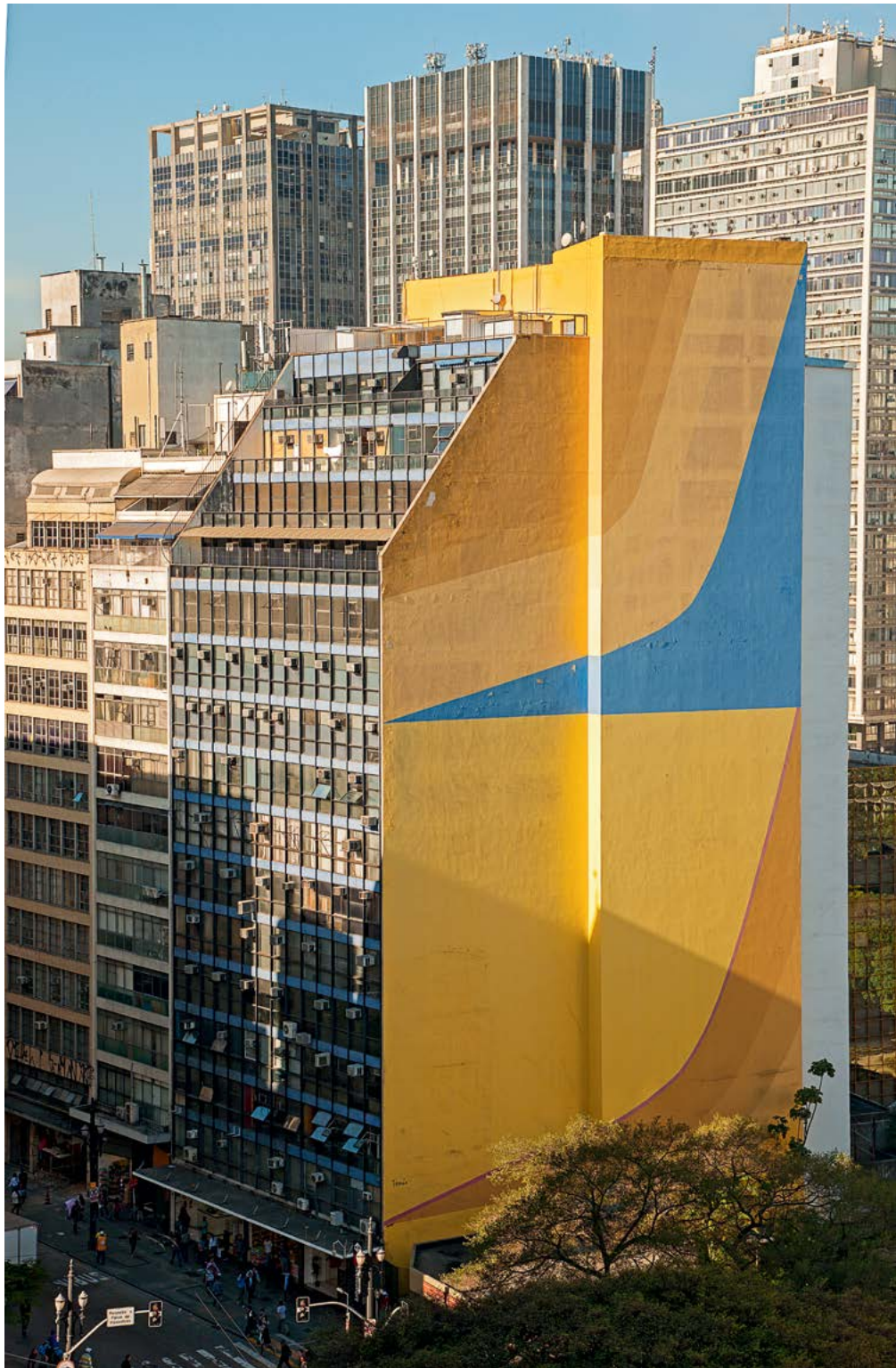
O uso atual do termo “asiático”, mais inclusivo, faz referência à Ásia geográfica e, portanto, contempla processos mais abrangentes que a imigração japonesa, além de uma diversidade de histórias e corporalidades. Essa categoria, portanto, se distingue das anteriores justamente por sua construção de significados ter adquirido relevância e importância desde tais grupos, com contornos fortes dos debates contemporâneos sobre as políticas de raças, identidades e etnias. Há aí, portanto, um acento nas relações de diferenciação e oposição entre as três categorias. Se, por um lado, ela é mais inclusiva e promoveu alianças importantes entre grupos e pessoas de diferentes origens, por outro, deve-se tomar cuidado com a tendência à homogeneização e ao achatamento de suas diferenças e desigualdades – não podemos nos esquecer, por exemplo, que existem pessoas asiáticas marrons e também brancas... é importante continuarmos o debate, as trocas, os diálogos, e não reproduzirmos estruturas de relações de poder e hierarquias presentes nos territórios, histórias, diásporas e trajetórias.

Laís Miwa Higa

Identidades asiáticas: pontos de partida, não de chegada



Hee Sub Ahn. **Sem título** Untitled, 1982, Óleo sobre tela Oil on canvas, 70 x 70 cm, **Coleção da artista** Collection of the artist



Divina Prado

Tomie Ohtake: uma síntese entre mundos

Ladeira da Memória, Anhangabaú – São Paulo
Tomie Ohtake, Sem título Untitled, 1984, Tinta epóxi sobre parede
 Epoxy paint on walls, 55 x 22 m, Foto Photo Romulo Fialdini

Talvez uma das mais conhecidas histórias da chegada da artista Tomie Ohtake ao Brasil, em 1936, quando desembarcou no porto de Santos após mais de quarenta dias de viagem, seja o profundo impacto causado pela experiência da luminosidade, da umidade e da cor. Tomie relatou que tudo parecia ser amarelo, até o gosto. A artista nasceu na cidade de Kyoto, no Japão, em 1913. Viveu lá até os 23 anos, quando veio ao Brasil, acompanhada de seu irmão Teinosuke Nakakubo, para passar um período de até dois anos e, impossibilitada de regressar ao Japão devido à iminência da Segunda Guerra Mundial, acabou permanecendo até os 101 anos, quando faleceu, em 2015, na cidade de São Paulo.

Quando criança, ainda vivendo no Japão, Tomie costumava desenhar e fazia aulas de caligrafia, como era comum às crianças do país. No entanto, o início de sua produção pictórica deu-se apenas em 1952, por incentivo de Keisuke Sugano, um pintor japonês que havia vindo ao Brasil a convite do crítico Osório César para apresentar uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Em 1953, já enveredando pelo caminho da abstração, Tomie se aproxima do Grupo Seibi, composto por Manabu Mabe (1924–1997), Yoshiya Takaoka (1909–1978), Flavio-Shiró (1928), entre outros artistas de origem japonesa, cujo objetivo era promover um espaço para a produção, discussão e visibilidade de suas obras, culminando na realização de um salão do qual Tomie Ohtake participou nas décadas de 1950 e 1960. Mas Tomie não atuou exclusivamente ao lado dos artistas nipo-brasileiros: nesse mesmo período, participava também do Salão Paulista de Arte Moderna.

Em um movimento de integração com a sociedade e a produção artística brasileira, Tomie tinha como importante referência o trabalho de artistas não orientais, como Alfredo Volpi (1896–1988) e Mark Rothko (1903–1970), e construía diálogos

com artistas, críticos e pensadores do Brasil, além de seus próprios filhos, Ruy e Ricardo, que na época estavam intensamente inseridos na vida cultural da cidade de São Paulo.

Ainda que Tomie tenha mantido, ao longo de sua longa e produtiva vida como artista, a conexão com suas primeiras raízes culturais, a experiência de viver no Brasil moldou sua pesquisa e fez com que tomasse um caminho experimental, único e profundamente inventivo, colocando seu trabalho em papel de destaque na construção da arte contemporânea brasileira na segunda metade do século XX.

Tomie Ohtake produziu três grandes esculturas em homenagem à imigração japonesa. A primeira delas, instalada na Avenida 23 de Maio, em frente ao Centro Cultural São Paulo, foi comissionada no contexto da comemoração dos oitenta anos da imigração, iniciada em 18 de junho de 1908, quando o navio Kasato Maru aportou em Santos, após uma viagem de quase dois meses, trazendo os primeiros imigrantes vinculados ao acordo imigratório estabelecido entre Brasil e Japão, iniciado dois anos antes. A escultura projetada por Tomie, inaugurada em 1988, consiste em quatro ondas de concreto situadas no canteiro central da avenida, totalizando 30 metros de comprimento.

Vinte anos depois, em comemoração ao centenário da imigração japonesa no Brasil, Tomie produziu mais duas esculturas em grande escala. Uma delas, inaugurada em 16 de junho de 2008, foi instalada no Aeroporto Internacional de Guarulhos, com nove metros de altura e feita de aço pintado com tinta automotiva vermelha. A outra, inaugurada no dia 21 de junho de 2008 com a presença do príncipe herdeiro japonês Naruhito, foi instalada na cidade de Santos, no Parque do Emissário Submarino. Trata-se de uma escultura também feita de aço e pintada com tinta automotiva vermelha, com 15 metros de altura e 60 toneladas. Apesar do peso e das dimensões exacerbadas, as obras

parecem flutuar no espaço, como se fossem feitas de material leve e a qualquer momento pudessem se deslocar.

Essas não foram as únicas contribuições de Tomie Ohtake para a paisagem urbana. Passeando pela cidade de São Paulo, é possível encontrar obras da artista espalhadas pelas ruas, praças e prédios, em diferentes escalas e materialidades – na Avenida Paulista, no Parque Ibirapuera, no Memorial da América Latina, na Ladeira da Memória, na estação Consolação do metrô, entre diversos outros lugares do Brasil e do mundo.

A artista costumava dizer que sua obra era ocidental, mas com grande influência japonesa vinda de sua formação. Nesse encontro de culturas e referências, a obra de Tomie desenvolveu-se para além das tentativas de enclausuramento em uma origem única, estabelecendo uma potente síntese entre mundos.

Para saber mais sobre o trabalho e a pesquisa da artista, acesse o material educativo “Tomie: sem título”, publicado pelo Instituto Tomie Ohtake em 2023. Além de abordar os principais aspectos da produção de Tomie Ohtake, o material propõe reverberações e usos para além das exposições da artista, convidando a experiências sensíveis e processos de criação pessoais e coletivos que podem acontecer em diferentes territórios e de forma transdisciplinar. Ele conta com vídeo de apresentação em libras (com legenda e narração em português), encarte em braile, áudio-descrições com contextualização curatorial, ambientações sonoras, narração dos conteúdos e PDF acessível.

A publicação pode ser acessada gratuitamente pelo QR code:





Estação Consolação do Metrô – São Paulo
Tomie Ohtake, Quatro estações Four seasons, 1991, Pastilhas de vidro Glass tiles, 4 painéis de 15 metros cada 4 panels of 15 m each, Foto Photo Arquivo Instituto Tomie Ohtake



Aeroporto Internacional de Guarulhos – Guarulhos, São Paulo
Tomie Ohtake, Sem título Untitled, 2008, Escultura em aço Steel sculpture, 9 metros de altura – 20 toneladas 9 m in height – 20 tons, Foto Photo Romulo Fialdini



Parque do Emissário Submarino – Santos, São Paulo
Tomie Ohtake, Sem título Untitled, 2008, Escultura em aço Steel sculpture, 15 metros de altura – 60 toneladas 15 m in height – 60 tons, Foto Photo Tuca Reinés



Av. 23 de Maio – São Paulo
Tomie Ohtake, Sem título Untitled, 1988, Concreto armado Reinforced concrete, 30 metros de comprimento cada peça – total 40 metros 30 m in length each piece - total 40 m, Foto Photo Tuca Reinés



Avenida Paulista – São Paulo
Tomie Ohtake, Sem título Untitled, 2015, Escultura em aço Steel sculpture, 8,5 metros – 7 toneladas 8,5 m in height – 7 tons, Foto Photo Pedro Ivo

ASIAN DIASPORAS

Asian Diasporas

In a cultural space honored to bear the name of Tomie Ohtake, reflecting on Asian diasporas is an inevitable task. Tomie's story - Japanese, woman, immigrant, mother, artist - is one of displacements in search of creative freedom. It is a story intertwined with many others.

The numerous conflicts, crises, inventions, revolutions, and wars throughout the 20th century were decisive both for the diaspora of significant portions of the Asian population and for the influx of immigrants from various parts of the world to Brazil - with the state of São Paulo being a common destination for many diasporic flows due to its economic and social dynamics. It is a conflictive process, with losses and exchanges that span generations and are defined by constant transformation.

An important characteristic of recent years in this movement has been the growing mobilization by Asian immigrants and their descendants to more closely examine the marks of prejudice in the face of the importance of their contribution. This is a demand that multiplies its relevance when it occurs in intersection with other fronts in the fight against racism and the valorization of racial and cultural diversity.

The Asian Diasporas program seeks to join forces to this process by emphasizing the creative impulse of Chen Kong Fang, Hee Sub Ahn, and Shoko Suzuki, Megumi Yuasa, Akinori Nakatani, Kenjiro Ikoma, Kimiko Suenaga, Mário Konishi, Miekô Ukeseki, Kimi Nii, Hideko Honma, Marcelo Tokai, Luciane Sakurada, Alberto Cidraes, Katsuko Nakano, Renata Amaral, Tomie Ohtake, and Kenichi Kaneko. Coming from China, Korea, and Japan (or even born here, into immigrant families), these artists are exemplary of their migratory flows and, at the same time, are unique cases within the history of Brazilian art. They are, like all of us, simultaneously a reflection and exception of their collective identities.

These exhibitions are part of a public program of events and workshops, as the first direct focus on a debate that is dear to Instituto Tomie Ohtake. We acknowledge the Federal Government, through the Culture Incentive Law, and CTG Brasil for sponsoring the exhibition *Chen Kong Fang - The refuge*, with the support of Galeria Almeida & Dale. We also thank the artists, their families, collectors, and curators Rachel Hoshino and Yudi Rafael.

Instituto Tomie Ohtake

Fantasies of painting

When leaving his homeland in 1951, Fang carried with him an oil portrait of his parents that he had painted a few years before his trip to Brazil. Entitled "O refúgio" [The refuge], the painting mobilizes the theme of exile, with significant iconographic relation to Chinese art, which the artist revisits in the context of the wars that ravaged China at the dawn of the 20th century, marking his family biography. At the same time, as a preamble, it points to a horizon of synthesis of distinct aesthetic traditions, underway in early 20th-century China, which he pursues throughout his artistic trajectory.

Chen Kong Fang - The refuge borrows from this preambular artwork its title to delve into the career of this artist who built his home in Brazil, developing his pictorial practice here over five decades. Bringing together a set of over a hundred works, including oil paintings and *sumi-ê* [ink wash paintings], the exhibition emphasizes how the artist made his work a constant confrontation with consolidated genres of painting, taking advantage of the experimental reopening by modern vanguards to imprint his own diction on ideas of portraiture, landscape, and still life.

Fang's arrival in São Paulo coincides with a moment of euphoria surrounding the internationalization of the local art scene and the institutionalization of modern art. Here, the artist frequents the studio of Yoshiya Takaoka, a Japanese immigrant with whom he studies painting between 1954 and 1956, communicating with the help of the ideogrammatic writing shared by the Chinese and Japanese languages. In this context of artistic transformations, propelled by the stage provided by Bienal Internacional de Arte de São Paulo, he exhibits his pieces with Japanese-Brazilian painters in the salons of Seibi-kai and establishes contact with other figures of the Asian diaspora, such as the Chinese Chang Dai-chien and the Indonesian Tio Tjaj.

His still lifes, above all, found space in the Brazilian institutional milieu and market, earning him awards in salons from the late 1950s onwards, and an invitation to participate in the 11th Panorama de Arte Atual Brasileira in 1979. The treatment of everyday objects by the artist would lead the critic Theon Spanudis to recognize him as an exponent of a "transcendent art" derived from the cultural and religious multiplicity that was then taking shape in Brazilian art. This new sensitivity, in Spanudis' perspective, approached works by figures such as Alfredo Volpi, Eleonore Koch, Mira Schendel, and Rubem Valentim in a sort of "cosmic brotherhood" to which Fang would contribute with his "Zen-Buddhist sacralization of the everyday".

However, the present exhibition is more comprehensive and allows us to observe, in the back and forth between sections populated with *features, houses, things, fissures, atmospheres, visions*, and *sumi-ê*, the unique treatment that Fang gave to color, composition, and drawing in his painting. In each piece, the artist mobilizes a particular palette, distributed among the elements painted in premeditated tonal approximations and contrasts. From these choices emanates his expressive character: the grayish blends with a state of mind, pink bursts like a flash, white floods the canvas like a veil, and so on. This expressiveness is further intensified by the fact that the application of paint often occurs unevenly, creating spots and overlays of color layers.

Fang shares with Volpi and Koch a compositional freedom that combines front view with schematic indication of depth. His compositions and framings reconcile an eminent sense of frontality with the indication of vanishing points and ingenious diagonals, disobedient to the conventions of conical perspective. However, the discomfort created by the visual instability of the composition seems to us to be a particular hallmark of his work. It differs not only from Koch's concern to stabilize the perception of the painting by reinforcing compositional balances but also from the primacy of the sense of movement and balance created by the orchestration of complementary differences in Volpi.

Drawing, another hallmark of his painting, is perhaps the main formal characteristic of this body of work. With an apparent stroke, which defines contour lines for the elements of the scenes, it reflects a certain restlessness, with an aversion to parallelisms and constancy. The oscillation of the lines strengthens a sense of impermanence in the act of painting, combining with the mode of application of the paints to add, through synesthesia, a large amount of tactile information to the images.

In the concatenation of the resources he employs, we find in his production something that is simultaneously representation and construction of an evocative atmosphere, indicating a certain emotional inclination or a state of mind in a situation of narrative suspension. It is in the intersection of these two aspects that we find the importance of the artist's continuous dedication to *sumi-ê*. This could sound contradictory, since *sumi-ê* focuses precisely on the agile definition of a figure by a few strokes, while in Fang's work there is an abundance of pictorial substance and oscillation of the drawing. However, this difference constitutes a relationship of complementarity - whether of rhythm, scale, or enunciative model. Thus, if *sumi-ê* adds nuances of meaning in concentrated doses through the most subtle variations in the orientation and speed of the stroke, in painting this possibility extends to every stage of definition of the image.

More than describing places, the variation of shapes and colors in his work synthesizes atmospheres. It is in these states of suspension that phantasmagorical or dreamlike figures come into play - fantasies of painting that accentuate the evocative character already prominent in his production. Although less recurrent, these images can reveal something about the freedom with which Fang approached art throughout his life. In his dialogues with conventions of traditional and modern painting, he did not fail to maintain an openness to the appearance of the unexpected and the unnamable.

FEATURES

The rare portraits painted by Fang can be seen as instances where he addresses, on the one hand, a familiar field that includes himself, his relatives, and compatriots,

and, on the other hand, records encounters with the otherness of people from racial groups he encountered when immigrating to Brazil. In all cases, the artist finds himself challenged to contain his expressive and inconstant approach to masses of paint and drawing in order to accommodate the possibility of recognizing the features he chooses to portray.

HOUSES

Although arriving in São Paulo in the early 1950s, a time of growth and modernization in the city, Fang directed his gaze towards the urban landscape located on the margins and gaps of the industrial impulse heralded by the economic elite. Huts, shacks, dirt roads, and empty spaces appear in the houses that the artist describes, whether in schematic outlines of sets or in the depiction of specific constructions. Although from an opposite perspective, these are also scenes of the developmental project, seen in reverse.

THINGS

The largest group of Fang's works consists of variations on the still-life genre. His arrangements of objects on tables are replete with points of contact with the tradition of modern painting, with nods to artists as diverse as Cézanne, Picasso, and Morandi. In Fang's diction, the references recombine into a flattened spatiality, with a perspective so compressed that the horizontal supports almost coincide with the vertical plane of the canvas. In this way, the represented objects lose their weight, existing as things with texture and color in suspension.

FISSURES

It is notable how many of the environments and spaces represented by Fang are punctuated by tears, windows, corners, and openings that connect the interior of the architecture with the scale of the landscape outside. These fissures also function as the insertion of one image into another, so that, in this artist's work, any elements in the scene can become a potential focus of attention, regardless of their presumed distance. Moreover, the evocative power of some of the landscapes glimpsed suggests a reorganization of the hierarchy of the scene, turning the internal space into a kind of framing for the exterior view.

ATMOSPHERES

When painting non-urban landscapes, Fang consistently relied on large surfaces emphasized by color to indicate the vastness and richness of natural elements such as water and earth. He also used framing and composition techniques from the tradition of Chinese landscape painting to suggest the dynamic complementary relationship of these elements. More than describing places, he proposed a painting that turns to the synthesis of atmospheres, reflected in the variation of shapes and colors in this group of works.

VISIONS

The spontaneous and inconstant nature of the drawing with which Fang delineated his paintings occasionally went beyond the deformation of figures, suspending the verisimilitude of his images. In these visions, phantasmagorical or dreamlike figures come into play, fantasies of painting that accentuate the evocative character already prominent in his works. Although less recurrent, these images reveal the freedom with which Fang approached art throughout his life, maintaining dialogues with conventions of traditional and modern painting open to the appearance of the unexpected and the unnameable.

SUMI-Ê

Fang began practicing *sumi-ê* in his homeland and continued it throughout his life, finding receptivity to this tradition of monochromatic and calligraphic art in Brazil. He held demonstrations and exhibitions of *sumi-ê* in Salvador and São Paulo, published illustrations in newspapers, and produced cards with images of animals from the Chinese zodiac, which he sent to friends and family on festive occasions. It is worth noting that this continuous exercise resonated in his pictorial practice, where subtle variations in the sense and speed of the stroke could extend through different stages of image definition.

Paulo Miyada and Yudi Rafael

*

Chinese immigration to the Americas began in the 19th century, during the Qing Dynasty. Economic instability, famine, and the expansion of British, French, and Dutch colonial empires in the

region fueled the emigration of workers from southern China to plantations, mining, and railroad construction in various countries of the American continent. In the context of Brazil, Dom João VI was responsible for bringing the first waves of Chinese immigrants to plant tea in Rio de Janeiro in the 1810s. Later, with the siege of the transatlantic trade of enslaved people, the demand for labor in coffee plantations led to the importation of more Chinese workers, whose presence in that century totaled only a few thousand. Faced with resistance to the entry of non-European immigrants into the country, which persisted in various forms until the mid-20th century, it was only from the 1950s that the flow of these immigrants to Brazil expanded, following the conclusion of the Chinese Civil War and its exiles. New waves of migration occurred in the 1970s and 1980s, with the opening of China's economy, as well as from the 2000s, with the increase of investment by Chinese companies in Latin America. Today, it is estimated that more than 300 thousand Chinese people and descendants reside in the country, with a significant portion of this population located in São Paulo.

Hee Sub Ahn

At 84 years old, Hee Sub Ahn lives a religiously disciplined routine. A resident of Bom Retiro, she walks through the neighborhood from end to end every day. Every morning at eight o'clock, she heads from her home to the atelier at *Gallery Amélia* - her Brazilian name - where she keeps an impressive volume of her production from the past fifty years. In an almost timed manner, she enjoys a half-hour breakfast, accompanied by the same friend every day, before returning to the studio. At noon, she goes out to lunch at one of the traditional Korean restaurants in the neighborhood, where she is known by everyone. She concludes her painting activities around two o'clock in the afternoon, only to resume them the next day. In her own words: "to paint is almost like a job, it's a meeting I have every day with painting".

Hee Sub Ahn arrived in Brazil in 1974, at the age of 34, accompanied by her husband, Chung Sam Ahn, and their two children. Born in Seoul, South Korea, in 1940, she and her family emigrated in search of better financial conditions after the worsening of the oil crisis, bringing with them a weaving machine with which they opened what would become the largest weaving mill in the Bom Retiro neighborhood, where they still reside today. Later, they expanded into the clothing industry, with her husband taking care of the first business while Hee Sub managed the second. However, before they were stable, she engaged in *bendê*, selling clothes door-to-door, a term derived from the Portuguese word *vender*. Her friend and business partner, Lúcia, Jai Hun Yoo - an essential figure for the existence of this exhibition - recounts that after selling enough to guarantee the next days' meals, Ahn would sit in the square to paint.

When they were more established, Hee Sub Ahn began painting at home, at night, after her workday. During this period, in the 1980s, she produced a series of works in which variations of blues, grays, and blacks are predominant, occasionally punctuated by small touches of orange or yellow which dispute warmth with large areas of white and black, in times she remembers as very busy.

At first glance, they may seem like abstractions. However, when asked, she clearly says: "the larger circles represent my husband and me, the smaller ones are my two children", "that is a baptism scene", and "here are two dark paths, the ones my husband and I faced when we arrived in Brazil, and which were very difficult". The canvases, laden with attempts to give meaning to what she felt and experienced at that moment, did not seem capable of expressing the sensations that crossed her. It was then that she began to use, in addition to paint, cutouts from newspapers and magazines. However, even today, Hee Sub communicates little in Portuguese. Thus, words empty themselves of their discourse to become form and another type of evocation. When we read on her canvas "O rock vem aí" [Rock is coming] (Untitled, 1985), the phrase transcends its meaning. The interest is not in what is read, but in what cannot be understood when the language barrier becomes a line, drawing, or blotch.

The graphic sign, while form, can be altered without discursive harm. Both letters and *hanjas*¹ deform themselves, opening

and twisting, until they become geometric shapes in her most recent works, such as triangles and squares. It is likely that part of this is related to her own migration experience, but it also speaks to an inherent condition of language, the creation of something we take as given and interchangeable with its counterpart in reality. It is an imaginative exercise of appropriating something that presents itself as given and testing it in various ways until it is understood or rejected. Whether through repetition, abstraction, or the fiction of words, letters, and Chinese-Korean characters, Hee Sub manipulates them until they become a new alphabet and create their own morphology.

Her work also has an essential dimension: community belonging. Specifically, it is linked to the Korean-Brazilian community of Bom Retiro, largely organized around the church. Hee Sub and her husband Chung Sam played an important role in it, co-founding the large Igreja Missionária Oriental de São Paulo (IMOSP) and the now-defunct Colégio Polilogos, part of Associação Brasileira de Educação Coreana, of which her husband was president. Along with many other protagonists, they helped receive newcomers from Korea, offering assistance, financial support, and importing and producing newspapers and magazines in the native language, creating an atmosphere that helped alleviate cultural and linguistic differences regarding the new country. Thus, these community spaces created and continue to create unique spatialities, sometimes more traditional than those of the place of origin. This ensured a space for maintaining the very language and culture that inevitably undergo transformation in contact with the new location - especially in a neighborhood where so many other migration stories intertwine -, and here becomes Korean-Brazilian.

Bom Retiro is still a fundamental reference for the artist. The neighborhood allowed her to maintain Korean as her main language to this day and serves as a backdrop for her disciplined daily routine, in which only weekends are reserved for enjoying life beyond the studio, with Sundays dedicated exclusively to church activities. Hee Sub Ahn equates her production with the basic activities of her life, such as waking up, walking, eating, praying, and sleeping. Lastly, if there is anything to learn from Amélia or Hee Sub Ahn, it is that everything in her work exists intrinsically: the layer of a merchant interested in fashion, the artist with a daily production, the immigrant who experienced the loneliness and pleasure of encounter in Korean-Brazilian migration, or even the passion for her husband, her two children, and the social cycle to which she belongs. Her work is about her path and her journey, in which she teaches us about the commitment to everything that moves her forward. As she herself says: "I hope that one day people will see in my collection of works who I am, who I was."

Catalina Bergues and Julia Cavazzini

*

The history of the Korean peninsula has been marked by invasions, colonizations, wars, internal disputes, and consequent diasporas. Migrations to the Americas - especially to the United States, Canada, and Brazil - began after the Korean War, in which North Korea, occupied by the USSR, invaded South Korea, occupied by the United States, in 1950. Faced with high population density and social conflicts, the South Korean government created a migration policy that, starting in 1963, included the Brazil-Korea agreement and was responsible for sending groups of Koreans to work as farmers in various countries. However, the first arrivals in Brazil experienced great difficulties in adapting to rural life, in infertile lands and far from urban centers, preferring to migrate to large cities. From 1972 onwards, Brazil imposed restrictive measures on the entry of this population, increasing the flow to Paraguay and illegal immigration, which was later granted amnesty in 1980 and 1985. Today, more than 50 thousand Korean immigrants and descendants live in Brazil, 96.4% of them in São Paulo.

1. Until approximately the year 1446, Chinese ideograms, known as *hanjas*, were used as the writing system in the territory that is now considered Korea. Due to the difficulty in learning this writing system, it remained restricted to wealthy families for many years. It was during the reign of King Sejong the Great that the Korean

alphabet we know today, *hangul*, was introduced to the population, still incorporating a few Chinese ideograms but in a much more accessible way.

To touch the Earth: contemporary Japanese-Brazilian ceramics

I transpose myself across continents
From the new land, the luggage

Origin and destination are well-defined concepts from a geographical perspective. However, their meaning becomes blurred when it comes to the subjective experience of immigrants and their descendants. Between ethnic and cultural roots and the fruits in foreign soil, there is an intrinsic zone of transience. Between origin and destination, there is the crossing of oneself on an uncertain route.

In the expression "Japanese-Brazilian", present in the title of this collective show, it is the hyphen that points to this cross-border ambiguity between Japan and Brazil. A simple graphic symbol, it allows a new term born from two words to surpass notions of ethnicity and territoriality in the concepts of diaspora and cultural identity. This state is associated with an important abstraction from Japanese culture: "ma" (間) – a word which is difficult to translate, designating the space-time interval of suspension between events, states, and things. It is where emptiness, silence, and latent becoming reside. One could say that the condition of an immigrant is one of "ma", just like that of an artist.

Ceramics were chosen as a theme to address the Japanese diaspora because they have the quality of being simultaneously substance and metaphor: the tangible land where one arrives, plants, and inhabits is also the soil transmuted into art. Japanese-Brazilian ceramics are the Brazilian earth touched by the Japanese *ethos*. Works from 15 artists based in the state of São Paulo have been gathered, and regardless of their descent, their activities, research, and aesthetics are influenced by traditions from Japan which have circulated in Brazilian culture. Their works, with a body of Brazilian clay and a soul of Japanese breath, result from ceramic activity as an intense quest for answers about life and oneself.

A fundamental part of Japanese cultural heritage, "yakimono" (焼き物), "burned object", is respectfully admired for its creation to its use in everyday life, festivities, or rituals. The oldest ceramics found on Japanese soil date back at least 15,000 years. However, in Japan, it is said that ceramics emerged with the use of fire by humans, as hardened clay residues remained after the fires were extinguished. Communities, workshops, and schools involved in high-temperature ceramic and porcelain production are a global reference, from techniques to styles.

In Brazil, Japanese ceramics arrived 116 years ago in the luggage of the first immigrants as relics, objects to be exhibited and contemplated as guardians of memories and customs from the homeland. It was only after the end of World War II that it arrived in the country with specialists, factory technicians, and avant-gardists, who began shaping Brazilian soil in new languages. Thus, high-temperature ceramics burned with wood in Noborigama (登り窯), "climbing kiln", and glazed with vegetable ashes, began to exist in this territory, especially in the state of São Paulo, in the 1960s with the pioneer Shoko Suzuki in Cotia and, in the early years of the next decade, with the founders of the Cunha nucleus and Akinori Nakatani in Mogi das Cruzes. Gradually and steadily, this ceramics started reaching Brazilian homes in the form of utilities, the art market with sculptures and ornaments, and the work of new ceramists, artists, and designers – Japanese, descendants, and non-descendants – throughout the national territory.

The transitory identity experience of foreigners and the inherent impermanence of clay states bring these ceramists closer to nature in an intimate and ancestral way. Diligent observers of natural cycles and phenomena, they capture what is ephemeral in gesture, clay, and fire. In their workshops nestled in rich forests and gardens, they recurrently create seeds, sprouts, fruits, and trees. More than the sensitive contours or symbolism of these objects and themes, it is the experience of latent energy of the future that binds them.

The awareness of interdependence with nature, rooted in

Xintoism and Buddhism, also leads many of the produced works back to the natural environment, where they continue to metamorphose under the effects of weathering and occupation by lichens, plants, and small animals. The rustic visual result, marked by the passage of time, adheres to another Japanese aesthetic approach, "wabi-sabi" (侘び寂び) – a philosophical ideal in which beauty resides in the imperfect, impermanent, and incomplete.

"Ma" and "wabi-sabi" gain continents of clay through the hands of these artists, who build shelters, passages, bridges, villages, shells, and cocoons. Even the bowl, an object that reproduces the contours of the hands, becomes the skin of emptiness. The plasticity of clay, respect for time, and awareness of the interdependence of all things make ceramics a practice for the ceramist's dialogue with their history, surroundings, and self. By shaping the earth, the ceramist shapes themselves. By touching it with art, they touch, in reverberation, all of us who inhabit it.

Expanded labels "To touch the earth"

1. "Yakimono" (焼き物), "burnt object", is a fundamental part of Japanese cultural heritage, with its oldest piece dating back to 14,200 BC. It is said in Japan that ceramics have been present in human life since the mastery of fire and the observation of the hard clay pieces left behind when fires were extinguished. Rooted in local culture, ceramics are viewed with respect and admiration both for their manufacturing process and their use in rituals, celebrations, and various domestic environments. As utilitarian objects, they are understood to serve life and, therefore, they are life themselves. One hundred sixteen years ago – in 1908 – ceramics arrived in Brazil in the luggage of the first Japanese immigrants: they are guardians of memories and customs from the homeland.

2. Starting from the second wave of migration – initiated by Japan's involvement in World War II in 1942 and suspended in 1952 by the Getúlio Vargas government – and the third wave, formalized in 1963, Japanese ceramics arrived in the country with technicians and avant-garde artists who shaped Brazilian soil with their own language. High-temperature wood-fired ceramics began to be produced here in the 1960s with the precursor Shoko Suzuki in Cotia and, in the following decade, with the pioneers of the ceramic nucleus of Cunha and Akinori Nakatani in Mogi das Cruzes, with the construction of the first Noborigama (登り窯) kilns. Gradually, Japanese high-temperature ceramics began to reach homes, the art market, technical schools, and the work of new artists and designers, both descendants and non-descendants of Japanese people.

3. Noborigama (登り窯), "climbing kiln," is the name given to millennia-old kilns originating from the Far East. They consist of several rounded chambers built on ascending terraces with refractory bricks and fueled by wood; it takes many months to fill them with objects, and firing takes between 26 and 40 hours, requiring uninterrupted work and attention from the ceramist. The opening of the kiln is always a major event, and the effect of fire and vegetable ashes are aspects of appreciation. In ceramic art, "high temperature" considers values between 1,200°C and 1,400°C, when the clay molecules undergo sintering, that is, they fuse so that the pores close and the pieces gain mechanical resistance.

4. "Ma" (間) is a word that is difficult to translate and is associated with an important concept, manifested in Japanese arts: the space-time interval between gestures, events, states, and things. It is the emptiness and silence in which the potential of what follows resides. "Ma" is the place of impermanence, transition, and transmutation, from which the future germinates, the becoming. The experience of transience and suspension is described in numerous accounts of Japanese immigrants and their descendants, just as the conditions of waiting and metamorphosis, meaning "ma" is also found in the work of the ceramist and in themes such as seeds, sprouts, cocoons, shells, and passages.

5. "Wabi-sabi" (侘び寂び) is an aesthetic-philosophical concept linked to Xintoism and Zen Buddhism that values simplicity, natural processes, and the passage of time. It is a way of life in which beauty resides in the incomplete, the imperfect, and the impermanent. As a poetic practice,

"wabi-sabi" translates into the rusticity of unfinished materials, the marks of weathering and the passage of time, asymmetry, and the traces that reveal the processes through which an object has passed. The works exhibited here directly dialogue with this philosophy, as we can observe in the impressions of hands on clay, the marks of fire, the scars of time, and the irregularity of surfaces.

6. It can be said that the ceramists presented here are, at the same time, artists, scientists, and philosophers: they create forms in their own material language, in challenge, conflict, and dance with clay; and they research technical solutions diligently over decades, so that they can express themselves in the best possible way. Between cultivating patience and tolerating frustration, they observe the phenomena that occur during the interaction process between themselves and the clay and between the clay and the fire; and they develop theories about the cosmos, they weave their identity in clay. The artists immerse themselves with their work in the ancestry of the earth and human life and are generous in sharing their creations with the world, provoking us.

7. "Chawan" (茶碗), "where tea blends", refers to the bowl – the most ancestral domestic object of all, which reproduces the shells of the hands. In Japanese culture, a bowl is sacred, as it is where the food is prepared, served and offered. The production of bowls is surrounded by mythical traditions, such as the need to craft a thousand pieces to achieve a perfect one, and determining the craftsman's stage of spiritual evolution by how smoothly the passage from the bottom of the bowl to its sides is – which is equivalent to the difficulties of the passage from earth to heaven.

Rachel Hoshino

*

Since the Meiji Restoration, Japan underwent an intense modernization process that, coupled with high taxes, led to increased unemployment and indebtedness among peasants. Thus, from 1880 onwards, the Government established a migration policy through international agreements. Between 1908 and 1914, with the high demand for labor in the coffee plantations of São Paulo, Brazil began to stimulate Japanese migration. Between 1917 and 1940, a period marked, among other events, by the end of World War I, 164 thousand Japanese people arrived in the country and were directed to agricultural activities. However, this significant growth was followed by policies that limited or prohibited immigration – especially non-European flows. The situation worsened with Brazil's position in World War II, leading to repression and discrimination: Japanese schools were closed, the use of the Japanese language was banned, and migrants were often evicted from their properties or had their assets confiscated. Between 1950 and 1973, there was a resurgence of this migratory flow, also followed by a significant rural exodus. From the 1980s onwards, however, the flow reversed, and in a decade, 85 thousand Japanese people and descendants returned to Japan.

Asian identities: starting points, not endpoints

Identities can be understood as individual and collective pathways. They can have various starting points. To fulfill their potential for transformation and empowerment, they need to be in constant motion, even if at times their flows are contradictory. Due to their inherently relational nature, identities do not exist in and of themselves, and when fixed and hardened, they can become confining and suffocating. Politically speaking, the stability of an identity is often crucial for the achievement of rights, access to public policies, and struggles for social transformations. Identity policies – not identitarianism – are essential for society as a whole, not just for the groups included in them. Thus, identity is a starting point for collective and individual struggles, but it is not the end of a struggle or a biographical journey of self-construction. The endpoints are horizons. Identity as an end can easily be co-opted by neoliberalism, losing sight of projects of liberation and life.

The debate around the category "Asian" has been acquiring its specific and significant Brazilian contours since 2014, through mobilization that is political, in collectives and discussion groups both online

and offline; intellectual, in the formation of networks of researchers, academic productions, and events; and artistic, through artworks, curation, organization of fairs, and collectives. From 2016 onwards, with the emergence of anti-racist, feminist, and LGBTQIA+ Asian collectives on the internet, the debate gained new momentum, connecting and disseminating these mobilization fronts. Asian-Brazilian collectives emerged in various spaces. Networks grew exponentially, multiplied, and the topic has gained increasing visibility and relevance within and outside our communities. Unfortunately, a significant event for the dissemination of stories and issues about Asian identities and cultures was the escalation of xenophobia, racism, and violence against Asian people during the Covid-19 pandemic.

The term "Asian" has become the designation category turned visible and political for referring to identities, communities, cultures, and phenotypes with marks of differences originating from Asia. It is a self-designation category, meaning it manifests from within collectives, from identity, subjective, and political processes, and from academic and artistic productions that embody them. This is the category we propose for society to name us more appropriately in the current moment. But why not "Oriental" or "Yellow"? Far from being a stabilized and consensual category, "Asian", like many other identity categories, like so many names, carries a whole universe of stories, conflicts, sufferings, consensuses, and dissensions, of selves and alterities – in constant movement, fluidity, creation, translations, and suspicion. They are relational categories, meaning "Oriental" and "Yellow" are in relation and opposition, yes, to "Asian".

In these recent debates and productions, one of the biggest problems pointed out about the category "Oriental" comes from Edward Said's argument in his work *Orientalism* (1978), which demonstrates that the Orient and its derivations were constructed in processes of colonization and oppression by the Western world, meaning they are ideas and definitions structured and imposed from outside for the purpose of dominating territories and populations. Above all, the effects of such othering are the exoticization of peoples, places, and cultures and the concealment of the racist perspective underlying it when not being directly and clearly understood as a racial, color, ethnic, and also geopolitical category.

The designation "Yellow," as used in Brazil, is also a construction that is external to the group. It was consolidated by the Brazilian state in the demographic census of 1940, at Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, as a race category and later as a race/color one, to account for the population of Japanese origin, whose immigration began in 1908. The genesis of the term here, since the last decades of the nineteenth century, lies in scientific racism and in public debate with eugenic roots. It was already based on stereotypes, with a derogatory meaning in its origin, and many of them persist today. However, from the 2000s onwards, in a broad social and political context in which movements of minority groups start considering certain terms and designations positive, the category "Yellow" began to be reclaimed and re-signified. It has also been, therefore, a self-designation and identity category, whose elaboration and current meanings have been produced by Brazilian people with East Asian ancestry – especially from Japanese, Korean, and Chinese origins. It is important to emphasize that the term "Yellow" has eminently racist origins and history, and is often, despite its recently positive connotation, considered as another way to erase identities and stories of indigenous peoples from Asia – such as Uchinanchu and Ainu.

The current use of the term "Asian", which is more inclusive, refers to the geographic Asia and, therefore, encompasses processes that are broader than Japanese immigration, as well as a diversity of stories and corporealities. This category, therefore, distinguishes itself from the previous ones precisely because its construction of meanings has acquired relevance and importance stemming from such groups, with strong contours of contemporary debates about race, identities, and ethnicities policies. There is, therefore, an emphasis on the differentiation and opposition relations between the three categories. While, on the one hand,

it is more inclusive and has promoted important alliances between groups and people of different origins, on the other hand, one must be careful with the tendency towards the homogenization and flattening of their differences and inequalities – we must not forget, for example, that there are brown and even white Asian people... it is important to continue the debate, exchanges, dialogues, and not to reproduce the structures of power relations and hierarchies present in territories, histories, diasporas, and trajectories.

Láís Miwa Higa

Tomie Ohtake: a synthesis between worlds

Perhaps one of the most well-known stories of the arrival of the artist Tomie Ohtake in Brazil in 1936, when she disembarked at the port of Santos after more than forty days of travel, is the profound impact caused by the experience of luminosity, humidity, and color. Tomie reported that everything seemed to be yellow, even the taste. The artist was born in the city of Kyoto, Japan, in 1913. She lived there until the age of 23, when she came to Brazil accompanied by her brother Teinosuke Nakakubo for a period of up to two years. Unable to return to Japan due to the imminent World War II, she ended up staying until the age of 101, when she passed away, in 2015, in the city of São Paulo.

As a child, still living in Japan, Tomie used to draw and take calligraphy lessons, as was common for children in the country. However, the beginning of her pictorial production took place only in 1952, encouraged by Keisuke Sugano, a Japanese painter who had come to Brazil at the invitation of the critic Osório César to present an exhibition at Museu de Arte Moderna de São Paulo.

In 1953, already venturing into the path of abstraction, Tomie approached Grupo Seibi, composed of Manabu Mabe (1924–1997), Yoshiya Takaoka (1909–1978), Flavio-Shiró (1928), among other artists of Japanese origin. Their goal was to promote a space for the production, discussion, and visibility of their works, culminating in the realization of an exhibition in which Tomie Ohtake participated in the 1950s and 1960s. But Tomie did not produce exclusively alongside Japanese-Brazilian artists: during the same period, she also participated in Salão Paulista de Arte Moderna.

In a movement of integration with Brazilian society and artistic production, Tomie had as an important reference the work of non-Oriental artists such as Alfredo Volpi (1896–1988) and Mark Rothko (1903–1970). She engaged in dialogues with artists, critics, and thinkers in Brazil, as well as with her own sons, Ruy and Ricardo, who were intensely involved in the cultural life of São Paulo at the time.

Although Tomie maintained, throughout her long and productive life as an artist, the connection with her early cultural roots, the experience of living in Brazil shaped her research and led her to take an experimental, unique, and profoundly inventive path, placing her work at the forefront of the construction of Brazilian contemporary art in the second half of the 20th century.

Tomie Ohtake produced three large sculptures in homage to Japanese immigration. The first one, installed on Avenida 23 de Maio, in front of Centro Cultural São Paulo, was commissioned in the context of celebrating the eighty years of immigration, which began on June 18, 1908, when the ship Kasato Maru docked in Santos after almost two months of travel, bringing the first immigrants linked to the immigration agreement established between Brazil and Japan, initiated two years earlier. The sculpture designed by Tomie, inaugurated in 1988, consists of four concrete waves located in the median strip of the avenue, totaling 30 meters in length.

Twenty years later, in celebration of the centenary of Japanese immigration in Brazil, Tomie produced two more large-scale sculptures. One of them, inaugurated on June 16, 2008, was installed at the Guarulhos International Airport, with a height of nine meters and made of steel painted with red automotive paint. The other, inaugurated on June 21, 2008, in the presence of the Japanese Crown Prince Naruhito, was installed in the city of Santos, at Parque do Emissário Submarino. It is a sculpture that is also made of steel and painted with red automotive paint, with a height of 15 meters and weighing 60 tons. Despite their weight and

exaggerated dimensions, the works seem to float in space, as if made of light material and being able to move at any moment.

These were not the only contributions of Tomie Ohtake to the urban landscape. Strolling through the city of São Paulo, it is possible to find the artist's works scattered throughout the streets, squares, and buildings, in different scales and materials – on Avenida Paulista, in Parque Ibirapuera, at Memorial da América Latina, on Ladeira da Memória, at the Consolação metro station, among several other places in Brazil and around the world.

The artist used to say that her work was Western but with a significant Japanese influence from her upbringing. In this encounter of cultures and references, Tomie's work developed beyond the attempts to confine it to a single origin, establishing a powerful synthesis between worlds.

To learn more about the artist's work and research, access the educational publication "Tomie: untitled", released by Instituto Tomie Ohtake in 2023. In addition to addressing the main aspects of Tomie Ohtake's production, the publication proposes reverberations and uses beyond the artist's exhibitions, inviting to sensitive experiences and personal and collective creative processes that can take place in different territories and in a transdisciplinary way. It includes a presentation video in Brazilian Sign Language (with subtitles and narration in Portuguese), a Braille booklet, audio descriptions with curatorial contextualization, soundscapes, content narration, and an accessible PDF.

The publication can be accessed for free through the QR code:



Divina Prado

INSTITUTO TOMIE OHTAKE:
Abrir caminhos na arte e na vida

INSTITUTO TOMIE OHTAKE:
Opening paths in art and life

Somos um instituto cultural dedicado às artes visuais e seus cruzamentos com a educação, a arquitetura e o design, sempre aberto ao diálogo com outras linguagens e temas contemporâneos. Nossa história começa na cidade de São Paulo (SP), em 2001, ano de nossa fundação. A partir desse marco, espalhamos nossa presença em todo o território nacional com projetos de educação, premiações e programas formativos, difundindo conhecimento e criando conexões para trabalhar em parceria com instituições nacionais e internacionais.

Nos mobilizamos e nos relacionamos com questões contemporâneas e com vozes diversas e representativas e, através de nossa vocação formativa, geramos oportunidades para educadores e estudantes, dando uma dimensão coletiva ao gesto de Tomie Ohtake de abrir territórios para si e para o outro por meio da arte.

We are a cultural institute dedicated to the visual arts and their intersections with education, architecture and design, always open to dialogue with other contemporary themes and languages. Our story began in the city of São Paulo (SP) in 2001, the year we were founded. From this milestone, we spread our presence throughout the country with educational projects, awards and training programmes, disseminating knowledge and creating connections to work in partnership with Brazilian and international institutions.

We engage and relate to contemporary issues and diverse and representative voices and, through our vocation for training, we generate opportunities for educators and students, adding a collective dimension to Tomie Ohtake's gesture of pioneering territories for herself and others through art.

EXPOSIÇÕES EXHIBITIONS

Chen Kong Fang: o refúgio
Curadoria Curated by
Paulo Miyada e and Yudi Rafael

Hee Sub Ahn: o caminho
Curadoria Curated by
Catalina Bergues e and
Julia Cavazzini

Tocar a terra: cerâmica contemporânea nipo-brasileira
Curadoria Curated by
Rachel Hoshino
Curadora Assistente
Assistant Curator
Ana Roman

Produção Production
Projeto Expográfico
Exhibition Project
Design Gráfico Graphic Design
Educação Education
Instituto Tomie Ohtake

Iluminação Lighting Design
Marcos Cicerone

Equipe de Conservação
Conservation Team
Marilia Fernandes
Bernadette Ferreira
Denyse Motta
Livia Lira
Rita Torquete
Claudia Gobbi
Heloisa Biancalana

Montagem Art Handlers
Renato Bomfim Coordenador
Coordinator
Ricardo Firmino
Issac Lira
Maira Key
Louiz Alamino
Ludimila Diniz

Cenografia Scenography
Buriti Brasil

Pintura Painting
WCA Pinturas e Decorações

Transporte Transportation
Transportadora Alves Tegam
e Tauromaquia Transportes

Seguro Insurance Company
Liberty Seguros
Howden Brasil Consultoria e
Corretora de Seguros Ltda

Tradução e revisão Translation
and proofreading
Isabela Maia

Sinalização Visual Signaling
Camera Press
O Mamulti Stickers

Agradecimentos Acknowledgements
Alexandra Nakano, Ayao Okamoto,
Aliança Cultural Brasil-Japão,
Carlos Hideaki Fujinaga, Chung
Sam Ahn, Denise Bonassi, Denise
Frayze, Denise Kato, Erica Adachi,
Familia Nakatani, Família Fang,
Família Ohtake, Gisele Gandolfi,
Jai Hun Yoo, James Kudo, João
Frayze, Jorge Ikeda, Lilian Malta,
Marcos Fleury, Monica Fleury,
Moshe Gorban, Patricia Ikeda,
Roberto Okinaka, Sakurako Suzuki,
Tomas Cunzolo, Vânia Yokomizo.
Agradecemos aos colecionadores
e instituições que gentilmente
cederam suas obras para estas
exposições, e ao apoio da
Galeria Almeida & Dale e Galeria
Gomide&Co We extend our gratitude
to the collectors and institutions
who generously lent their works
for this exhibition, as well as to
the support from Galeria Almeida
& Dale and Galeria Gomide&Co.

JORNAL NEWSPAPER

Projeto Gráfico Graphic Design
Felipe Carnevalli, Paula Lobato
e and Vitor Cesar

Coordenação Coordination
Ana Roman, Catalina Bergues,
Pasinato, Divina Prado e
and Felipe Carnevalli

Textos Texts
Ana Roman, Catalina Bergues,
Divina Prado, Julia Cavazzini,
Laís Miwa Higa, Paulo Miyada,
Rachel Hoshino e and
Yudi Rafael

Revisão de texto Proofreading
e and Tradução Translation
Isabela Maia

Fotografias Photos
Sérgio Guerini, Patricia
Ikeda e and Ricardo Miyada

Impressão Printing
Ipisis



Seja Amigo
do Instituto
Tomie Ohtake

Be a friend
of Instituto
Tomie Ohtake

Chen Kong Fang: o refúgio

Patrocínio



Acesso Tomie



Apoio de mídia



Realização



Hee Sub Ahn: o caminho

Acesso Tomie



Apoio de mídia



Realização



Tocar a terra: cerâmica contemporânea nipo-brasileira

Acesso Tomie



Apoio de mídia



Realização

