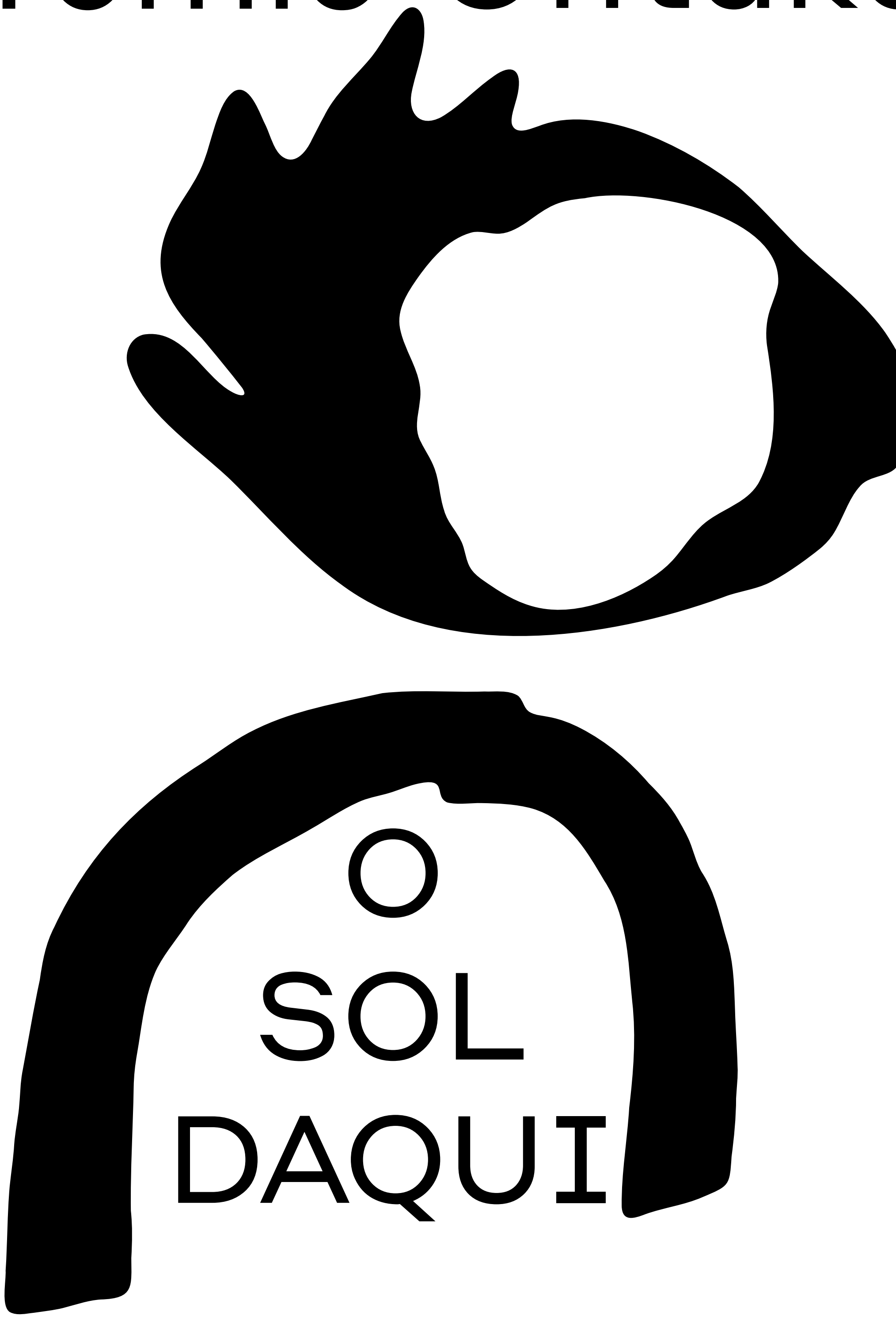
MINISTÉRIO DA CULTURA, NUBANK E INSTITUTO TOMIE OHTAKE APRESENTAM

NOVEMBRO DE 2026

Tomie Ohtake



25 INSTITUTO TOMIE OHTAKE



Retrato de Tomie Ohtake, c. 1960. Arquivo Tomie Ohtake. Fotógrafo não identificado

Viagem

Tomie Nakakubo nasceu em Quioto, no Japão, em 1913 e, desde criança, teve contato com a caligrafia, prática que acompanha a educação japonesa e que lhe deixou o gosto pelo desenho e pela linha traçada com o pincel. Em 1936, aos 23 anos, viajou ao Brasil para visitar um irmão que vivia em São Paulo, cidade que recebia imigrantes japoneses desde 1908 e onde já se formava uma numerosa comunidade. Ao desembarcar em Santos, o que mais a impressionou foi a luz, de um amarelo intenso como em nenhum lugar que conhecera – uma cor que os pintores costumam temer e que ela usaria com frequência nas telas, décadas depois. A viagem foi pensada como uma visita breve, mas a guerra entre Japão e China, iniciada no ano seguinte, tornou o retorno impossível, e Tomie acabou ficando no país. Durante a Segunda Guerra Mundial (1939–1945), o governo de Getúlio Vargas, no regime do Estado Novo, restringiu a vida dos imigrantes japoneses, que perderam o direito de se reunir e de usar publicamente a própria língua. Nesse período, Tomie se casou, teve dois filhos e passou a viver na Mooca, bairro operário e de imigrantes, onde, por quinze anos, o desejo de desenhar ficou em suspenso diante das tarefas da casa e da família. Só em 1951 voltou a viajar, percorrendo centros de pintura na Europa e revendo o Japão pela primeira vez, desde sua partida. Em 1952, aos 39 anos, começou a pintar, o que nunca mais deixaria de fazer.

Tomie Ohtake. *Sem título [Tranquilidade]*, 1956. Óleo sobre tela. 73 x 60 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Foto: Romulo Fialdini



Em 2001, o Instituto Tomie Ohtake abriu suas portas com uma retrospectiva da artista que lhe dá nome. Vinte e cinco anos depois, uma nova exposição dedicada à sua trajetória retoma esse gesto inaugural, agora a partir de outras perguntas e de uma pesquisa que reúne obras e documentos de seu arquivo pessoal. Mais do que revisitar a história da artista, *O sol daqui* oferece uma oportunidade de refletir sobre a própria trajetória do Instituto e os compromissos que orientam sua atuação.

Tomie Ohtake começou a pintar aos 39 anos e manteve, ao longo de mais de seis décadas, uma prática marcada pela investigação constante. Sem se vincular definitivamente a escolas ou movimentos, experimentou diferentes materiais, técnicas, escalas e linguagens, encontrando na pintura, na gravura e na escultura possibilidades sempre renovadas de criação. Sua trajetória demonstra disposição para investigar, rever procedimentos e descobrir outros caminhos a partir do próprio trabalho.

Essa atitude permanece como uma referência fundamental para o Instituto Tomie Ohtake. Dedicado às artes visuais e a seus cruzamentos com a educação, a arquitetura e o design, temos na pesquisa e na experimentação princípios que orientam nossa atuação. Ao longo de 25 anos, desenvolvemos exposições, publicações, cursos, seminários, premiações e programas realizados em diferentes regiões do Brasil, estabelecendo parcerias com artistas, pesquisadores, educadores e instituições nacionais e internacionais. Para além de apresentar obras, buscamos criar condições para a produção e a circulação de conhecimento, acolhendo diferentes perspectivas e ampliando o acesso à arte e à cultura.

A mostra *O sol daqui* resulta de uma investigação no arquivo pessoal de Tomie Ohtake. Desde o início do ano de 2026, a equipe de curadoria do Instituto se dedicou ao inventário dos itens conservados em sua Casa-ateliê, residência da família Ohtake projetada nos anos 1970 por seu filho Ruy e, hoje, aberta aos públicos como centro cultural. Ao longo de sua vida, Tomie reuniu e organizou cartas, fotografias, estudos, cadernos e outros registros, participando, por meio dessa prática de autoarquivamento, da construção de sua memória.

A aproximação entre o Instituto e a Casa-ateliê também amplia as possibilidades de preservar e compartilhar essa história. Ao receber exposições e atividades de outros artistas e profissionais, a casa mantém sua dimensão de convivência e criação, estabelecendo relações entre o legado de Tomie e diferentes práticas contemporâneas.

Celebrar os 25 anos dessa instituição é reconhecer o percurso construído até aqui, mas também pensar sobre os caminhos que desejamos abrir. Com *O sol daqui*, reafirmamos a importância de pesquisar, preservar e difundir a obra de Tomie Ohtake, compreendendo que seu legado permanece vivo na medida em que continua a provocar perguntas, despertar novas interpretações e estabelecer relações com o presente.

Agradecemos ao Ministério da Cultura, que, por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), viabilizou a exposição *Tomie Ohtake – O sol daqui*. A mostra é uma realização do Instituto Tomie Ohtake e tem patrocínio do Nubank, nosso mantenedor institucional, e apoio da Prefeitura de São Paulo, por meio do Programa Municipal de Apoio a Projetos Culturais (Promac), além dos patrocínios da Ambev, na cota Prata, e da Dasa, na cota Bronze. A exposição conta ainda com o apoio da Podval Advogados Associados, da Bloomberg, da Gestão Kairós e o apoio oficial de tintas da AkzoNobel e da Coral.

Instituto Tomie Ohtake



Tomie Ohtake. *Sem título [Pintura nº 2]*, 1953. Óleo sobre tela. 46 x 55 cm. Coleção Roberto Marinho | Instituto Casa Roberto Marinho. Foto: Pedro Oswaldo Cruz

Anos 1950

As primeiras telas de Tomie, realizadas nos anos 1950, retrataram o que estava ao alcance do seu olhar: a rua da Mooca onde morava, as vistas da cidade, naturezas-mortas e retratos, pintados com cores intensas e construção em planos próximas das vanguardas europeias. Em pouco tempo, troncos, galhos e casas ficaram cada vez menos reconhecíveis, e já em 1953 as figuras deram lugar a campos de cor organizados quase sobre uma malha geométrica. A cidade vivia, então, uma transformação no campo da arte, com a criação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 1947, do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo), em 1948, e da Bienal de São Paulo, em 1951, e Tomie abriu caminho pelos salões, nos quais expôs e foi premiada desde o primeiro ano, e pelos grupos de artistas, como o Seibi, que reunia pintores nipo-brasileiros. Por volta de 1957, suas telas passaram a combinar linhas e formas geométricas traçadas à mão livre, sem régua nem compasso, e revelaram uma poética própria, reconhecida pela crítica já na primeira mostra individual no MAM São Paulo, em que foi saudada como uma pintora abstrata. No fim da década, a pintura ganhou matéria: camadas espessas de óleo se sobrepunham e deixavam entrever as cores que haviam sido cobertas, enquanto o pincel ora depositava, ora raspava a tinta. Num momento em que a abstração brasileira se dividia entre a geometria rigorosa dos grupos concretos e o gesto livre dos informais, Tomie construiu um caminho entre as duas vertentes.

Mapotecas amarelas

Ana Roman, Ariana Nuala, Sabrina Fontenele e Tálisson Melo

Curadoria

O sol

"O sol por aqui é mais generoso": foi assim que Tomie Ohtake descreveu, em 2014, sua chegada ao Brasil.[1] Em 1936, desembarcou em Santos, vinda de Quioto, no Japão, para visitar um irmão que vivia no país, mas a eclosão da Segunda Guerra Sino-Japonesa, no ano seguinte, alterou seus planos de retorno, e Tomie se estabeleceu em São Paulo. A aproximação entre sua trajetória e o ambiente brasileiro seria retomada diversas vezes pela crítica de arte, que fez da cor e da luminosidade elementos centrais de interpretação de sua obra.

Da frase dita pela artista vem *O sol daqui*, título da exposição retrospectiva de Tomie Ohtake realizada em 2026, no instituto que leva seu nome. A mostra marca os 25 anos da instituição – inaugurada em 2001, também com uma retrospectiva da artista –, que agora recebe, junto às obras, o seu arquivo pessoal, acrescentando à história aquilo que Tomie e as pessoas próximas decidiram conservar. Como todo arquivo é feito de escolhas, classificações e esquecimentos, acumulados em momentos diferentes e por mais de uma pessoa, o ato de formá-lo já intervém na narrativa de uma vida. O acesso a esse material nos permitiu revisitar a vida e a obra de Tomie com novas perspectivas e, também, fazer com que sua voz encontrasse outro espaço nessa narrativa, além dos discursos da crítica, da imprensa e das instituições que participaram de seu reconhecimento.[2]

A casa

Entre 1936 e 1970, Tomie viveu na Mooca, bairro da Zona Leste de São Paulo marcado por diversas comunidades de imigrantes.[3] Foi ali que, já casada e mãe de dois filhos, começou a pintar aos 39 anos, em 1952, primeiro na sala e, depois, em um pequeno cômodo de visitas que, aos poucos, virou ateliê. Sua formação se deu fora da academia: começou com aulas do pintor japonês Keisuke Sugano e seguiu pela experimentação e pelo convívio com outros artistas, sobretudo no Seibi Kai, espaço de troca e circulação de referências entre artistas de origem japonesa em São Paulo.

No primeiro ateliê, Tomie precisava sair de casa e espiar pela janela para ver suas telas maiores a distância, sinal do esforço de adaptar a casa ao trabalho. O que se sabe sobre esses primeiros anos é fragmentário, já que as então frequentes enchentes do rio Tamanduateí , que ficava a apenas um quarteirão da casa da família, destruíram parte dessa produção inicial. O arquivo da artista acompanha sua entrada no circuito artístico a partir da primeira mostra individual, no Grêmio Béla Bartók, em 1957. No mesmo ano, em um depoimento datilografado, Tomie manifestou sua recusa em se adaptar a tendências – "posso dizer que, apesar da modesta experiência, não pretendo, premeditadamente, adaptar-me a escolas e a 'ismos'".

Em 1970, a mudança para a residência projetada por seu filho mais velho, Ruy Ohtake, no bairro do Campo Belo, representou uma transformação importante nas condições de seu trabalho. A casa foi pensada para abrigar tanto a vida familiar quanto a produção artística. Por isso, sua arquitetura é organizada em amplos espaços de convivência, o que Ruy chamava de "praça coberta", aproximando a produção residencial dos fluxos da cidade. Integrado a essa organização, o ateliê, com luz natural e aberto ao jardim, foi concebido para a pintura. Em 1996, a casa ganhou outro ateliê, maior e com mais incidência de luz natural, abrigando telas de grande formato.[4]

O ensaio fotográfico *O espaço de minha meditação,* feito por Yuji Kusuno em 1976, mostra Tomie em contexto de recolhimento e concentração. Já no documentário *Retrato de Tomie* (1988), Walter Salles aproxima seu gesto e suas cores à casa e às luzes da cidade, evidenciando o papel de sua residência como um centro de sociabilidade, que abrigava almoços, jantares, aniversários e encontros com familiares, amigos, artistas, críticos e agentes culturais, promovendo a circulação de obras, ideias e oportunidades. As fotografias reunidas por Tomie ampliam a percepção dessas redes, conectando-se a aberturas de exposições, viagens e eventos da comunidade japonesa em São Paulo.

As gavetas

Entre março e julho de 2026, o arquivo pessoal de Tomie Ohtake foi inventariado: nele, há cartazes, fotografias, recortes de imprensa, cartas, cadernos, agendas, projetos, desenhos, gravuras e anotações, entre muitos outros itens que mostram a amplitude do que a artista e sua família preservaram. Ao longo dos anos, Tomie organizou esses papéis em categorias nascidas do uso, com fronteiras flexíveis – a carta de uma amiga de infância, do Japão, convive com uma *charge* publicada nos seus 80 anos e registros familiares se misturam a documentos de exposições e encomendas. Reunido nas mapotecas amarelas da Casa-ateliê, o conjunto se refere, sobretudo, à sua vida pública.

A relação entre espaço, autonomia e sociabilidade pode ser pensada a partir do conceito de *ferramentas conviviais* desenvolvido por Ivan Illich:[5] nessa perspectiva, tanto a casa quanto o arquivo podem ser compreendidos como instrumentos que, para além de abrigar a vida cotidiana ou preservar a memória, ampliam as possibilidades de apropriação, criação e produção coletiva de conhecimento. A experiência da Casa-ateliê não deve, no entanto, ser dissociada das relações de poder que historicamente organizaram o espaço doméstico, em que a divisão entre interior e exterior, intimidade e vida pública, ajudou a distribuir papéis desiguais entre gêneros.[6] Em "Práticas da memória feminina" (1989), Michelle Perrot[7] lembra que as mulheres foram por muito tempo as guardiãs das lembranças familiares, ao mesmo tempo que suas experiências ficaram à margem de uma historiografia centrada na vida pública. Segundo a autora, as mesmas condições sociais que restringiram o acesso das mulheres a determinados espaços definiram quais documentos mereciam ser preservados, o que contribuiu para o apagamento dos vestígios de suas vidas.

O arquivo de Tomie embaralha fronteiras e mostra como a família, as amizades e os espaços de convivência participaram de sua trajetória profissional. Em seu ato de selecionar e organizar documentos pessoais, vemos uma construção da imagem de si.[8] Essa perspectiva é especialmente interessante no caso da artista, cuja postura reservada diante da interpretação de suas pinturas contrasta com a diversidade dos materiais preservados. Tomie raramente oferecia explicações definitivas para suas obras e, durante grande parte da carreira, preferiu deixá-las sem título. Assim, o arquivo oferece outras possibilidades de aproximação com seu pensamento artístico.

Esse cuidado ganhou forma institucional com a criação do Instituto Tomie Ohtake, em 2001, e o arquivo passou a incluir também documentos sobre a instituição. Um recorte de jornal de 24 de novembro de 2001 anuncia a iniciativa da família como a inauguração de um "templo para a matriarca", e o vocabulário da época falava em memorial e homenagem.[9] O Instituto passou a se dedicar às artes visuais e a seus cruzamentos com a educação, a arquitetura e o design, por meio de exposições, programas públicos, ações educativas e publicações. Com ateliês e cursos pensados para a prática, é um espaço feito para o uso de quem chega, que preserva o espírito experimental de Tomie e estende o convívio que a casa acolhia.

O jardim

Para *O sol daqui*, buscamos a voz de Tomie, seus pensamentos e modos de trabalho nas gavetas da Casa-ateliê, onde os espaços se abrem para o jardim e para um mundo de curiosidade. O que se vê nos gestos de arquivamento da artista vai desde o recorte de uma reportagem sobre Stephen Hawking[10] e uma pasta de imagens de telescópios e microscópios, até registros de suas leituras, muitas vezes simultâneas, como *Overlay* (1983), de Lucy Lippard, que aproxima a arte contemporânea de manifestações pré-históricas, e uma coletânea de narrativas breves ligadas ao budismo zen.[11] Selecionar, recortar e reorganizar eram gestos partilhados pelo arquivo e pelo ateliê, e, na pintura, esses fragmentos davam origem a outras imagens.

Entre esses papéis, o amarelo aparece com frequência, até nas pastas de recortes. Em uma fotografia de um ipê-amarelo, recebida em 1991,[12] lê-se a dedicatória: "Tomie, respire sua cor".

1 Tomie Ohtake. *In: Unique Magazine*, n. 4, 2013-2014, p. 7. Arquivo Tomie Ohtake.

2 Como parte de um esforço inicial de tornar esse acervo público e estimular reflexões sobre seus materiais, convidamos três pesquisadoras de diferentes áreas a contribuir com textos inéditos para esta publicação. Essas abordagens propõem novos olhares sobre a obra e a trajetória de Tomie Ohtake, ampliando as possibilidades de interpretação de seu arquivo.

3 Para mais informações sobre o a biografia de Tomie Ohtake, indicamos a consulta a outras publicações do Instituto Tomie Ohtake que se dedicaram à trajetória da artista, entre elas, *Tomie Ohtake* (2001), lançada com a inauguração da instituição, com textos de Paulo Herkenhoff, Frederico Morais, Agnaldo Farias e Miguel Chaia; *Tomie Ohtake 100-101* (2015), com textos de Agnaldo Farias e Paulo Miyada; *Tomie dançante* (2022), de Priscyla Gomes e Paulo Miyada; *Tomie* (2022), organizada por Paulo Miyada e Priscyla Gomes por ocasião dos vinte anos do Instituto; e *A Tomie / O Tomie* (2027), organizada por Ana Roman e Gabriela Moulin, na qual é possível encontrar este texto em sua versão expandida.

4 MIYADA, Paulo; FONTENELE, Sabrina (org.). *Casa-ateliê Tomie Ohtake*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2024.

5 ILLICH, Ivan. *Tools for Conviviality*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1973.

6 A questão é aprofundada em: COLOMINA, Beatriz. A parede cindida: voyeurismo doméstico. *In:* COLOMINA, Beatriz. *Arquitetura, sexualidade e mídia*. Tradução de Marian Rosa van Bodegraven. São Paulo: Editora Escola da Cidade; WMF Martins Fontes, 2023, p. 18-83.

7 PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. *In: Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 9-18, ago./set. 1989.

8 ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *In: Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

9 NIGRI, André. Família Ohtake inaugura templo para matriarca. *In: Jornal da Tarde*, 24 nov. 2001. Arquivo Tomie Ohtake.

10 Recorte de jornal não identificado, com parte de matéria sobre o livro *Uma breve história do tempo* (1988), do físico inglês Stephen Hawking. Arquivo Tomie Ohtake.

11 Manuscrito de Tomie com resposta enviada a entrevista para o jornal *Folha de São Paulo*, 25 set. 1987. Arquivo Tomie Ohtake.

12 Documento no Arquivo Tomie Ohtake.

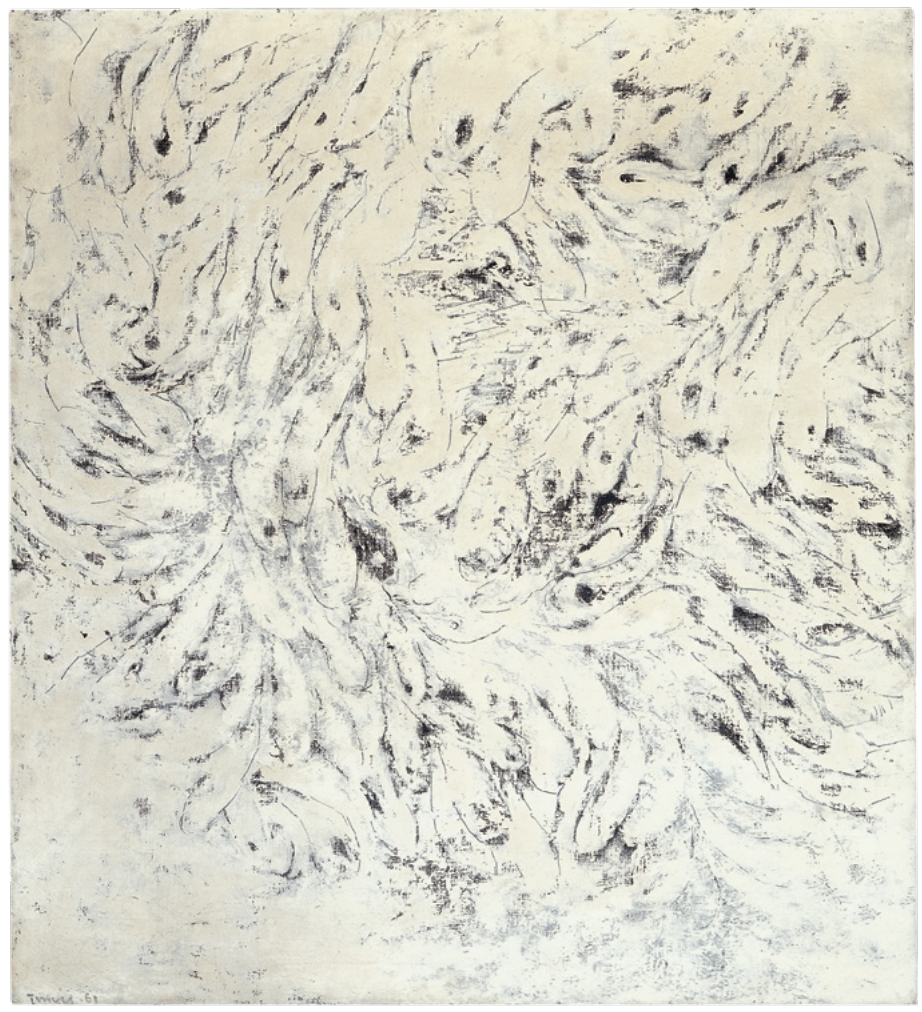


Casa-ateliê Tomie Ohtake, São Paulo, 2015.
Foto: Cristiano Mascaro

Pintora em marcha: tem ela idiossincrasias invencíveis

Joana D'Arc de Sousa Lima

Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), é doutora em História e pesquisadora de mediação cultural, atuando no ensino, na curadoria e em projetos associados às artes visuais.



Tomie Ohtake. *Sem título*, 1962. Óleo sobre tela. 110 x 100 cm. Coleção Milton Goldfarb. Foto: Romulo Fialdini

O nome de Tomie Ohtake começa a circular na imprensa brasileira a partir de 1954, associado a um circuito de artistas de origem japonesa. Para acompanhar sua trajetória e os processos de legitimação de sua produção artística, recorri à crítica de arte publicada em jornais entre as décadas de 1950 e 1970, reunida em recortes colados em folhas de papel e preservados no arquivo pessoal da artista. Esse conjunto documental permite reconstituir sua participação nos principais salões e bienais, a obtenção de prêmios, sua inserção nos circuitos artísticos e os movimentos da crítica de arte, situando sua trajetória em relação aos discursos e debates que circulavam na imprensa brasileira naquele período.

O tratamento dessas fontes impressas foi orientado pelas considerações metodológicas da historiadora Tânia Regina de Luca (2005),[1] compreendendo os periódicos como documentos atravessados por escolhas editoriais, posicionamentos políticos e condições específicas de produção. No caso dessa pesquisa, foi necessário observar que os documentos já haviam sido selecionados, recortados e organizados pela própria artista ou por pessoas que a auxiliavam na construção de sua memória. As lacunas desse conjunto, assim como a ausência de assinaturas em muitos dos textos críticos, revelam o caráter fragmentário do arquivo e exigem atenção tanto ao que foi preservado quanto ao que permaneceu de fora.

Essas ausências também devem ser compreendidas à luz das transformações políticas do período, atravessado pela experiência democrática dos anos 1950, pelo golpe civil-militar de 1964 e pela ditadura dos anos 1970, contexto no qual a imprensa e a crítica de arte também expressavam seus compromissos e posicionamentos. Considerar esse contexto permite compreender a crítica de arte e a construção da trajetória pública de Tomie Ohtake como processos inscritos em um campo de disputas culturais, políticas e institucionais.

A apreciação crítica de sua produção inicial revela alguns dos termos de referência por meio dos quais sua pintura era legitimada no campo artístico. Em um texto de 1954 sobre uma exposição do Grupo Guanabara, guardado por Tomie Ohtake em seu arquivo pessoal, a artista é descrita como alguém que "se iniciou há pouco", enquanto sua obra *Paisagens com árvores* é elogiada pelas "cores limpas e harmoniosas", pela "boa técnica" e por uma "leve influência impressionista". O recorte não apenas descreve aspectos formais da obra, mas também evidencia os parâmetros mobilizados pela crítica para situar uma produção ainda recente no interior da pintura brasileira. A referência ao impressionismo, associada à valorização da técnica e da harmonia cromática, constitui um indício dos repertórios críticos disponíveis para a leitura de sua obra naquele momento.

Constituído em São Paulo, em 1950, o Grupo Guanabara[2] reunia 22 pintores, quase todos japoneses, apresentados pela imprensa como "modernos", em contraposição aos chamados passadistas ou acadêmicos. A exposição ocorreu na Galeria Fukushima, no bairro do Paraíso, na capital paulista, espaço de propriedade do pintor Tikashi Fukushima, que favoreceu a circulação de artistas e o fortalecimento de uma rede de sociabilidade artística nipo-brasileira. Mais do que um grupo esteticamente homogêneo, o Guanabara constituiu um espaço de convivência, formação e intercâmbio entre artistas de diferentes trajetórias, especialmente em torno da pintura figurativa, da paisagem e do retrato. Sua atuação integrou redes que atravessavam ateliês, galerias e instituições, contribuindo para a reorganização do campo artístico brasileiro no pós-guerra e para processos de modernização que extrapolavam os movimentos tradicionalmente privilegiados pela historiografia.

Em 1958, o nome da artista volta a circular na imprensa, no âmbito de uma exposição coletiva realizada no Instituto de Educação Fernão Dias, em comemoração aos cinquenta anos de imigração japonesa. A matéria da *Gazeta de Pinheiros* menciona que quatro artistas foram premiados, entre eles, Tomie Ohtake, selecionados por uma comissão julgadora composta pelos "especialistas" Barroso do Amaral, Lívio Abramo, José Ortiz Monteiro, José Geraldo Vieira, Rebolo Gonzales, Caio Albuquerque e Wolfgang Pfeiffer.

Essa discussão se inscreve na leitura que a crítica de arte fará da produção de Tomie Ohtake. O ano de 1957 parece constituir um marco importante nesse processo, sobretudo porque, a partir desse momento, um conjunto de textos publicados na imprensa passa a identificar e reconhecer explicitamente a artista no campo da abstração. Na coluna "Artes plásticas", de *O Estado de São Paulo*, publicada em 15 de fevereiro de 1957, a matéria "Uma pintora abstrata" aborda a exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo,[3] que reunia três pintores japoneses – Sada Yazima, Tomie Ohtake e Sin-Itiro Yazima –, apresentados como "três artistas novos", cuja "experiência do ofício não passa de cinco anos de trabalho". Embora classificados como "pintores de domingo", o artigo ressalta que haviam ingressado "francamente na pintura de pesquisa" e que seus esforços já poderiam "ser levados a sério". No caso de Tomie Ohtake, a surpresa do crítico diante de seu trabalho ocupa lugar de destaque e parece indicar uma mudança no modo como sua produção passa a ser percebida e valorada.

1 DE LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. *In:* PINSKY, C. B. (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 111-153.

2 Sobre o grupo, ver "Grupo Guanabara", na Enciclopédia Itaú Cultural; Grupo Guanabara: 1950-1959 (1992); José Roberto Teixeira Leite (1988); Frederico Morais (1991); Os grupos: a década de 40 (1977); Vida e arte dos japoneses no Brasil (1988); e Walter Zanini (org., 1983).

3 Essa exposição rendeu diversas matérias, algumas assinadas por Osório César e Manuel Germano, em diversos periódicos. Em todas, constava a aprovação do caminho que esses três artistas haviam escolhido percorrer na produção artística.



Yuji Kusuno. Retratos de Tomie Ohtake no ateliê, c. 1975. Impressão fotográfica. 20 x 37,5 cm. Arquivo Tomie Ohtake

> […] Tomie Ohtake tornou-se uma pintora de importância, a considerar-se a comovida aproximação que realiza com obra de arte autêntica, descoberta com direta apropriação de um conjunto de meios expressivos, em que todos os elementos que fazem a pintura se acham presentes e atuantes. […] E a surpresa é boa quando essas telas resistem, como composição, como estruturação de um espaço, pela sua íntima força de linhas concentradas, com um objetivo bem definido na ocupação e na organização que lhes é inerente (*O Estado de São Paulo*, 15 fev. 1957).

Outro texto sobre a mesma exposição foi publicado no jornal *Última hora*, em 8 de fevereiro de 1957, na coluna "Plásticos e pinceladas". Segundo o crítico, "alguns progrediram para novos rumos: abstração". A mudança é associada à influência de Tatsuo Arai, apresentado como "mestre da pintura contemporânea japonesa", estabelecendo uma relação entre a produção dos artistas e a "evolução da arte moderna" em seu país de origem. Ao mesmo tempo, suas pinturas são inseridas na "pintura atual do Brasil", destacando-se a articulação entre composição, intensidade da cor e "sensibilidade", elementos que as aproximariam da "arte do extremo oriente", sem afastá-las de uma produção brasileira "bem pessoal" e "bem característica".

A crítica parece operar uma dupla inscrição desses artistas, em uma aparente contradição: no caso de Tomie Ohtake, sua pintura é reconhecida como parte da arte moderna brasileira justamente por sua aproximação com uma linguagem ocidental, enquanto determinados atributos são mobilizados para preservar nela uma marca de origem. Mais do que uma oposição entre pertencimentos, delineia-se uma operação de incorporação da diferença, na qual a origem japonesa passa a ser articulada à construção de uma presença legítima no campo artístico brasileiro. Essa leitura ganha particular relevância diante da história da imigração japonesa no Brasil, marcada, nas décadas anteriores, por processos de estranhamento, discriminação e políticas de nacionalização.

A obtenção de prêmios contribuiu para o reconhecimento de Tomie Ohtake e sua crescente inserção no campo artístico. Entre menções honrosas, medalhas e primeiros prêmios, destaca-se o Prêmio Probel de Pintura, concedido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo), em 1960, então considerado pela imprensa "um dos maiores atribuídos no Brasil". O júri, composto por Ciccillo Matarazzo, Alfredo Volpi e Mario Pedrosa, conferiu à premiação particular relevância, sobretudo porque Pedrosa viria a dirigir a 6ª Bienal de São Paulo (1961), primeira edição da mostra da qual Tomie participou. A premiação integra, assim, um percurso de validação institucional que se desdobraria na presença recorrente da artista nas Bienais[4] e na atenção crítica de Pedrosa, cuja primeira formulação sobre seu trabalho aparece no *Jornal do Brasil*, em 21 de fevereiro de 1961, sob o título "Entre a personalidade e o pintor": "Pintora em marcha, tem ela idiossincrasias invencíveis em face da obra que está fazendo".

Ao abordar a pintura de Tomie Ohtake, a crítica brasileira recorreu frequentemente a termos como cor, linha, forma, luz, espaço, precisão, densidade, monumentalidade, solidez, caráter e personalidade. Esse vocabulário contribuiu para definir os modos como sua produção foi interpretada e reconhecida.

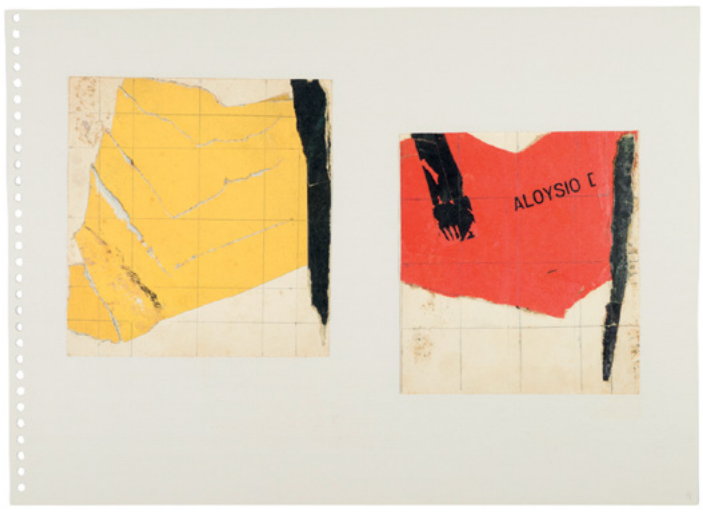
A partir do final dos anos 1960, contudo, esse repertório passa a acompanhar uma produção que se desloca para além da pintura. A pesquisa em serigrafia, iniciada em 1968, e a produção de litogravuras, a partir de 1972, introduzem novas questões sobre procedimentos, colaboração técnica e autoria. A matéria de Arnaldo Pedroso D'Horta, publicada em *O Estado de São Paulo,* em 1972, é particularmente significativa ao abordar a participação de profissionais especializados na execução das gravuras de Tomie e deslocar a atenção para os processos de realização da obra**.** A gravura aparece, assim, como um desdobramento de sua investigação sobre a imagem e seus modos de materialização, e não como uma ruptura em sua trajetória.

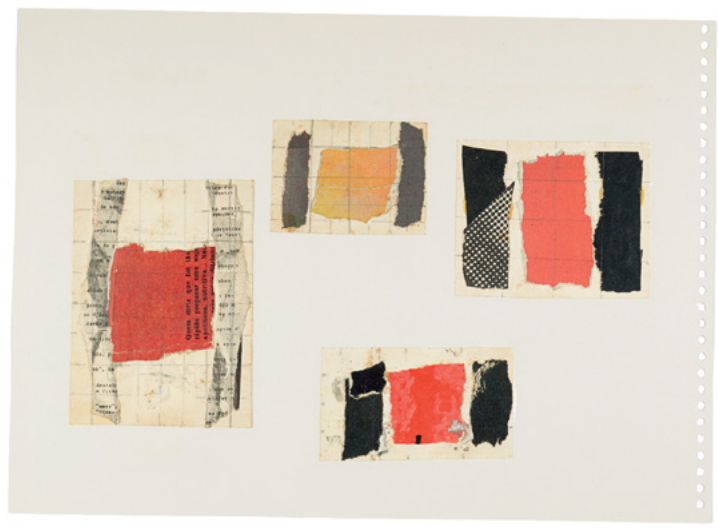
Esse movimento se ampliaria posteriormente em direção à escultura e às intervenções no espaço público, estabelecendo relações cada vez mais intensas entre sua produção e a cidade. A expansão de suportes, linguagens e escalas acompanhou, assim, a própria ampliação de sua inserção no campo artístico e de sua presença na vida pública. Nesse percurso, a crítica não apenas registrou as transformações de sua produção, mas participou da construção dos sentidos e do lugar que Tomie Ohtake passou a ocupar na arte brasileira.

4 Nas décadas seguintes, a artista participou das 7ª, 8ª, 9ª, 18ª, 20ª, 23ª e 24ª edições da Bienal de São Paulo. Em 2013, integrou ainda a exposição *30 × Bienal – Transformações na arte brasileira: da 1ª à 30ª Bienal*, realizada no Pavilhão da Bienal, com curadoria de Paulo Venancio Filho.

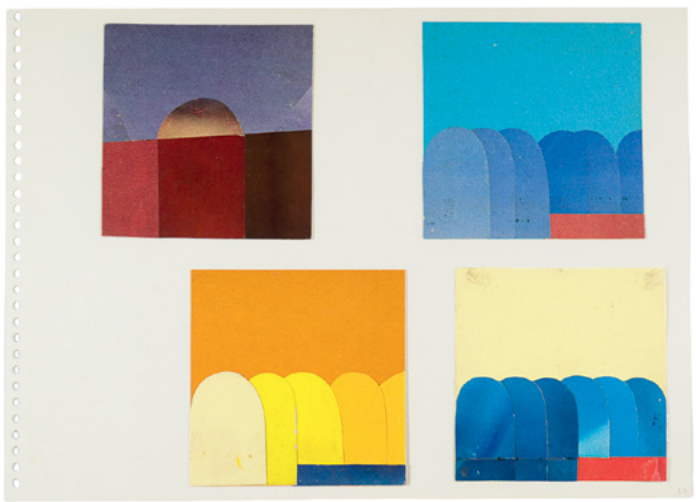
Tomie Ohtake. *Sem título*, 1960. Óleo sobre tela. 74 x 100 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Foto: Romulo Fialdini







Tomie Ohtake. Estudos em colagem, déc. 1970.
22 x 33 cm (cada). Arquivo Tomie Ohtake.
Foto: Gerson Tung

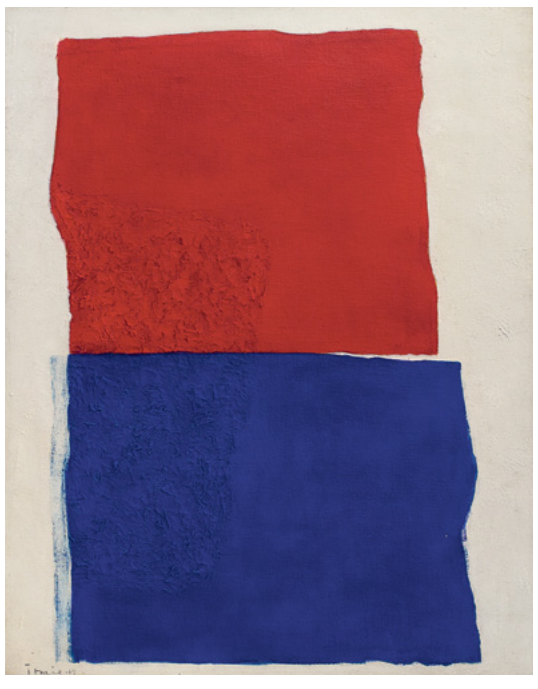


Tomie Ohtake. *Sem título*, 1965. Óleo sobre tela. 100 x 100 cm. Coleção Flávia e Waldir Simões Filho.
Foto: EstúdioEmObra

Anos 1960

No início dos anos 1960, Tomie Ohtake realizou, por sugestão do crítico Mario Pedrosa, uma série de pinturas de olhos vendados. Nesses trabalhos, a paleta se restringia a brancos, pretos, cinzas e marrons, enquanto o gesto explorava os limites da percepção visual. Pedrosa se tornou um interlocutor decisivo e aproximou Tomie de artistas ligados ao neoconcretismo, com os quais ela dialogou, sem aderir ao grupo.
A partir de 1962, quando começou a utilizar como estudo pequenas colagens feitas de papéis coloridos rasgados à mão, sua pintura mudou de natureza: as pinceladas gestuais deram lugar a áreas de cor mais delimitadas, que pareciam flutuar sobre fundos claros. A paleta se concentrava em duas ou três cores, aplicadas em camadas sucessivas até formar planos vibrantes, e um mesmo estudo passou a servir a várias telas, nas quais a troca de cores deu a cada versão um peso e um equilíbrio próprios. As pinturas cresceram, e a crítica notou a afinidade dessas superfícies pulsantes com a obra de Mark Rothko. Nesse período, Tomie participou de quatro edições seguidas da Bienal de São Paulo, recebeu o Prêmio Itamaraty em 1967 e, no ano seguinte, realizou sua primeira mostra individual no exterior, em Washington, nos Estados Unidos. No fim da década, levou a lógica das colagens para a serigrafia, com cores chapadas justapostas em que surgiam, aos poucos, texturas e sobreposições. Em 1969, após a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que ampliou os poderes da ditadura militar e intensificou a repressão política, Tomie Ohtake recusou o convite para participar da Bienal de São Paulo, em protesto contra a censura imposta pelo regime.

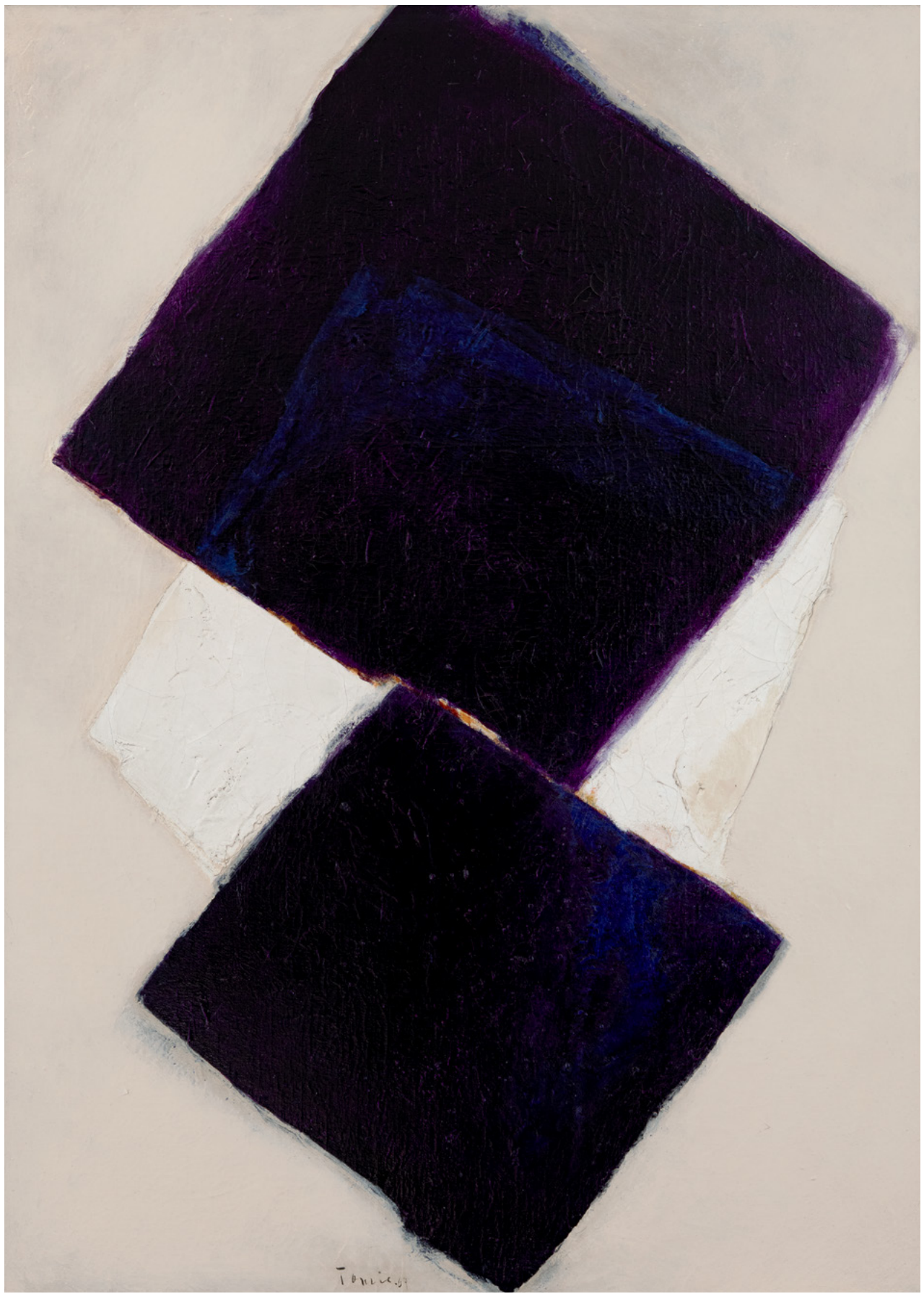




Tomie Ohtake. *Sem título*, 1969. Óleo sobre tela. 92 x 73 cm. Coleção Marcos Ribeiro Simon.
Foto: Ana Pigosso



Tomie Ohtake. *Sem título [Pintura]*, 1969. Óleo sobre tela. 135 x 135 cm. Acervo da Pinacoteca de São Paulo. Compra do Governo do Estado de São Paulo, 1969.
Foto: Romulo Fialdini



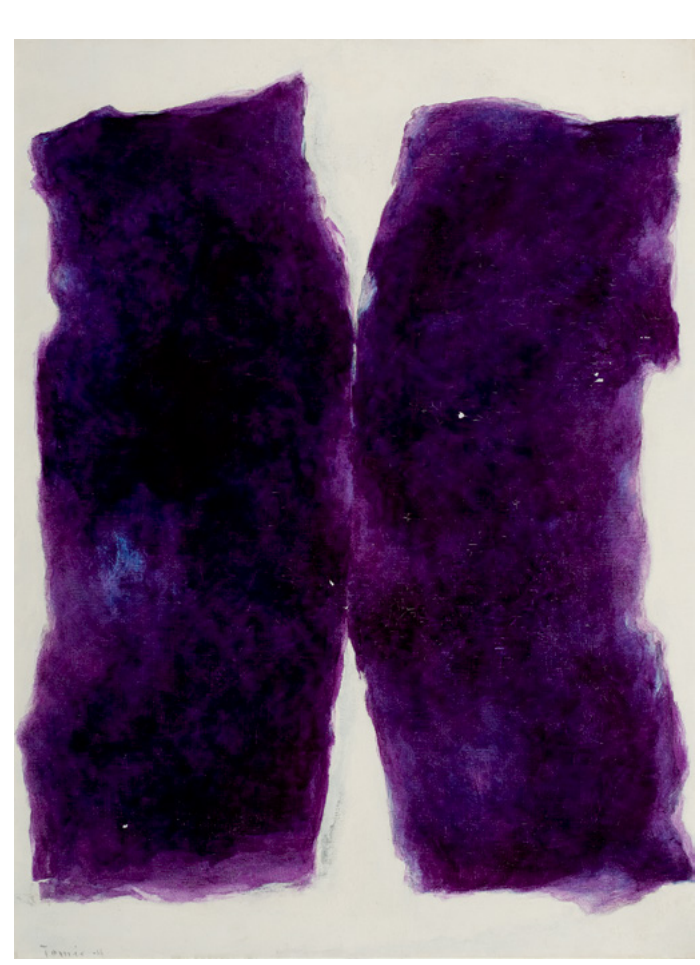
Tomie Ohtake. *Sem título*, 1967. Óleo sobre tela. 99,5 x 69,5 cm. Coleção particular. Cortesia Almeida & Dale. Foto: Sergio Guerini



Tomie Ohtake. *Sem título*, 1969. Óleo sobre tela.
67 x 57 cm. Coleção Neide Moraes. Foto: João Liberato



Tomie Ohtake. *Sem título*, 1964. Óleo sobre tela.
65 x 54 cm. Coleção Marcos Ribeiro Simon.
Foto: Ana Pigosso

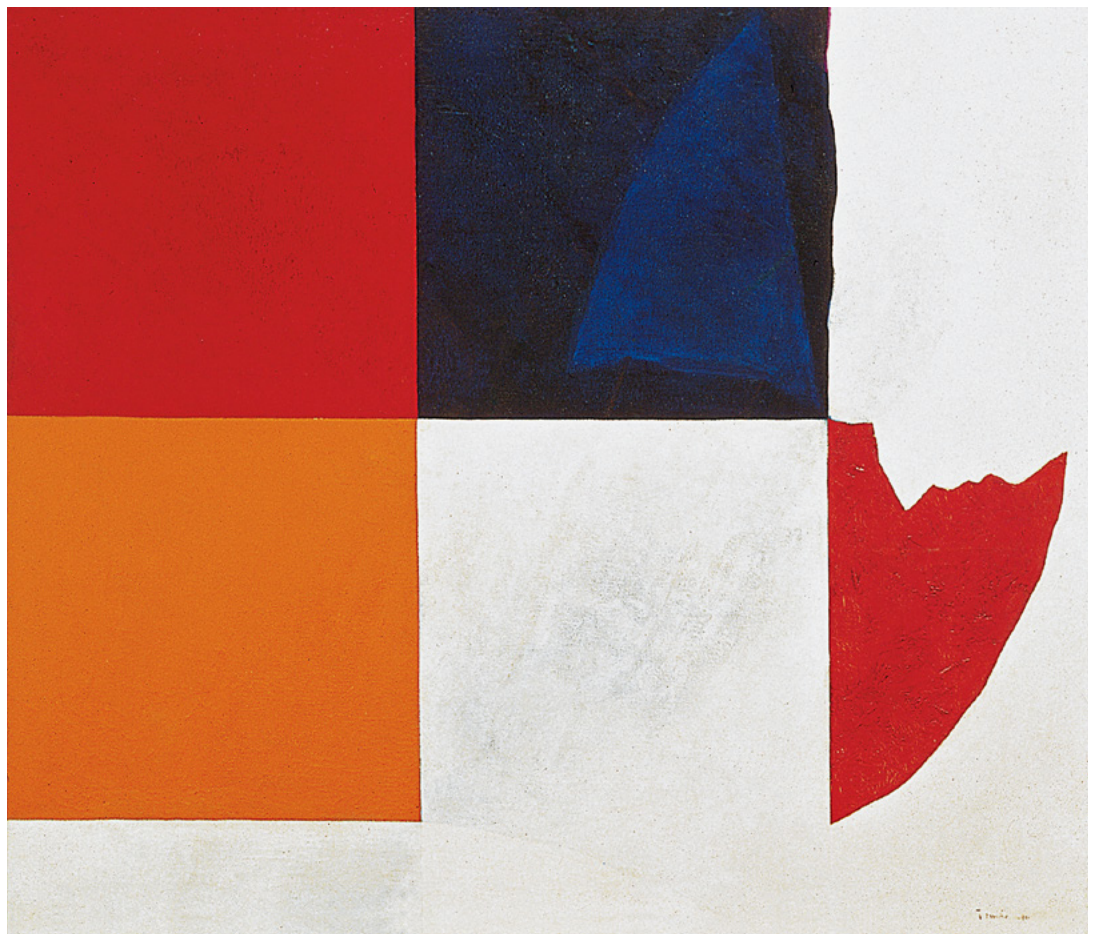


Tomie Ohtake. *Sem título*, 1966. Óleo sobre tela.
100 x 75 cm. Acervo Banco Itaú.
Foto: João L. Musa/Itaú Cultural

E o que eu estou fazendo com o meu tempo e com a minha coragem?

Luísa Matsushita

Artista visual de trajetória multidisciplinar e autodidata, investiga a pintura por meio de composições vívidas, gestuais e bem-humoradas, explorando cores precisas e reflexões sobre o cotidiano.



Tomie Ohtake. *Sem título*, 1970. Óleo sobre tela. 170 x 200 cm. Acervo Banco Itaú.
Foto: Iara Venanzi/Itaú Cultural

"Uma mulher só cuidando da família a vida inteira não está certo", diz Tomie Ohtake em um documentário da TV Cultura que está no YouTube.[1] Penso muito sobre a trajetória dela. Tomie começou a pintar aos 39 anos, quando sentiu que a criação dos filhos estava encaminhada. Eu comecei aos 29 e achava que estava atrasada. Saber que Tomie começou dez anos depois é, para quem também começou tarde, quase o contrário dessa sensação de atraso. Sua trajetória parece dizer que existe tempo, mas não como uma garantia. O que ela fez com esse tempo é excepcional.

Existe também a dimensão do talento: nas primeiras pinturas figurativas, Tomie já era grandona. Ela poderia tranquilamente ter seguido no figurativo. Não era preciso esperar décadas de pesquisa para perceber a força das pinturas iniciais dela. E a isso se somam a entrega ao trabalho, a continuidade e a disciplina fora do comum. Não basta o tempo passar: é preciso se colocar inteira nele.

Ao olhar cronologicamente para o corpo de trabalho da Tomie, tenho a sensação de uma artista imersa no próprio vocabulário. Ela elege uma questão e a desdobra em diferentes direções, repetindo formas e composições, elaborando novas relações cromáticas. Uma mesma composição aparece em diferentes cores e cada uma se sustenta como uma nova pintura. Não vejo nisso qualquer preocupação em produzir sempre uma nova forma. Vejo liberdade, segurança e convicção. Uma nova combinação de cores é motivo suficiente para existir outra pintura.

Talvez o que mais me pegue no trabalho dela seja uma reverência pela cor. Em algumas pinturas, ela isola tão bem uma cor que parece simplesmente apresentá-la para a gente. Penso numa chefe de cozinha que escolhe um ingrediente e o mostra de três maneiras. É a berinjela. Você vai sentir o gosto dela. Com a Tomie, às vezes sinto algo parecido e, na minha imaginação, ela diz: "Filha, aprecie esse vermelho. Agora, olhe para esse amarelo. Agora, tome esse vermelho com esse azul". São cores que a gente conhece, mas que parecem ser, em certa medida, inauguradas. Às vezes, são duas ou três; em outras, especialmente nas mais escuras, parece que a luz entra por um pequeno feixe. Mesmo escura, a pintura continua colorida; a pintura parece iluminada por dentro.

Mesmo quando a cor ocupa uma área inteira da tela, ela nunca parece completamente chapada. É possível perceber o acúmulo das passagens do pincel, as camadas anteriores, pequenas diferenças dentro de uma mesma cor. Talvez venha daí essa sensação de luz que encontro em algumas pinturas. A luz não parece colocada sobre a superfície, mas vem do fundo da pintura. O que veio antes não desaparece. Tudo conta.

Sei que Tomie gostava de Mark Rothko e penso nisso quando olho para a maneira como ela decide onde uma cor termina e outra começa. São questões que aparecem o tempo todo quando se pinta: se a borda vai ser definida ou se vai sangrar, se uma cor vai encostar na outra ou entrar nela. São decisões pequenas que mudam a relação entre duas áreas de cor. Esse dilema do que fazer com as bordas também parece marcar diferentes fases do trabalho dela.

Na Casa-ateliê da Tomie, tive acesso a pastas que ela guardava: recortes, imagens, estudos, seleções por cor. Fiquei lisonjeada e também senti certo estranhamento. Eram os insumos dela, provavelmente não guardados para olhos alheios. É como olhar atrás da cortina. Hoje, esse material é um presente, embora mude inevitavelmente a maneira de olhar – diante de uma pintura abstrata, depois de ver uma referência, é fácil voltar procurando aquilo que acabamos de descobrir. Mas o que me interessa nesses arquivos não é descobrir de onde veio uma pintura, como se houvesse uma resposta escondida, e sim perceber o que o olho dela elegia.

Nos recortes aparecem nuances muito sutis de cor: superfícies que poderiam ser rochas, o degradê de um céu, a condensação de um copo gelado, pequenos círculos, notícias sobre o telescópio Hubble. Muitas vezes, já não importa o que a imagem era. O que aparece é aquilo que o olho dela escolheu. Depois, é possível reconhecer certas passagens nas pinturas, não como reprodução, mas como alguma coisa que atravessou seu olhar e voltou transformada. A referência entra como uma coisa e sai como outra, falando a língua dela. Até os recortes da Tomie têm a cara da Tomie. Olhando para os arquivos, também não havia ali nenhuma ideia de encerramento. Havia imagens separadas que ainda poderiam virar trabalho. O plano era continuar.

Li que Tomie fazia questão de dizer que não usava régua nem compasso. Eu não trabalho com círculos como ela, mas também faço questão de dizer que não uso régua. Quando faço uma linha reta, aquela é a mais reta que consigo fazer. O que me interessa é que o gesto carregue ao mesmo tempo a intenção de acertar e a impossibilidade de acertar perfeitamente. Existe nisso uma ideia de dedicação, de dar o melhor de si quando ninguém está exigindo.

Das pinturas da Tomie, me identifico especialmente com o período que vai de meados dos anos 1970 até meados dos anos 1980, quando ela fazia estudos com papéis recortados à tesoura. As formas são macias, mas as áreas de cor, muito definidas. São composições muito bem resolvidas. Não há mais o que adicionar nem o que tirar. A pintura é o que ela precisa ser.

Em algumas dessas pinturas, sinto também a gravidade organizando a composição. As formas parecem ter peso, como se pudessem cair, apoiar-se umas nas outras ou encontrar um chão. Em outras, principalmente quando a composição parece muito aproximada ou atravessa a tela em diagonal, essa sensação desaparece. Algumas formas voltam muitas vezes: uma espécie de pão de forma, outras que quase desenham um "M" arredondado. Tomie retorna a elas, muda a cor, a posição, a relação entre uma e outra. A forma não precisa ser nova para uma nova pintura.

As pinturas da Tomie têm um silêncio. Às vezes, penso em suas composições como um recorte de algo muito maior. Ela se aproxima de uma quina arredondada, de um detalhe, como se desse um *zoom* e deixasse o restante fora da tela. O que ficou de fora continua participando da composição, justamente por não estar ali.

Eu percebo uma coragem na maneira como ela sustenta suas escolhas. Com o tempo, vejo a mão ficar mais solta, as áreas de cor definidas darem lugar a gestos amplos e circulares. Não me parece uma ruptura com o rigor das pinturas anteriores, mas outra forma de liberdade.

1 TOMIE OHTAKE. Direção: Hélio Goldsztejn. São Paulo: TV Cultura, 2015. 1 vídeo (54 min 58 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MfTKcNr9RU8. Acesso em: 14 out. 2026.

Sinto-me feliz em apresentar, como cologa, a exposição individual de Ikuko Ukon.

Ikuko Ukon iniciou na pintura, em 1953, em Kobe, com os mestres Ryohei Koiso e Konosuke Tomura.

Mudou-se para o Brasil em 1955, onde freqüentou cursos de pintura na Associação Paulista de Belas Artes.

Em 1959, expôs seus trabalhos no Salão Paulista de Belas Artes obtendo Menção Honrosa. No mesmo ano, participou do Salão Seibi, obtendo igualmente Menção Honrosa e, em 1963, foi lhe conferida a Medalha de Bronze no Salão Seibi.

De 1964 a 1972, por razões diversas, foi obrigada a distanciar-se da pintura. Durante esses anos, desenvolveu-se na arte culinária, motivo pelo qual, na colônia japonesa é mais conhecida como mestre de arte culinária do que como pintora.

Apesar de não ter pintado durante esses anos, ela aplicou os resultados de suas experiências de formas diferentes, tais como em arranjos de pratos, utilizando combinações de cores, decorações de mesas, etc. Dessa forma, acredito que nunca se distanciou inteiramente da pintura.

Por volta de 1972, recomeçou a pintar, paralelamente às atividades domésticas. Não objetivava, na ocasião, nada mais além de satisfazer a sua necessidade interior.

O tema de suas pinturas é a flor, elemento que lhe é mais próximo e incorporado na sua vivência.

Esta exposição é a primeira mostra individual de seus trabalhos à apreciação do público, sendo, por isso, bastante significativa. É ao mesmo tempo uma excelente chance para a própria pintora rever as suas obras por um ângulo diferente.

Acredito que a pintura foi e será sempre um elemento de grande importância para a sua segurança interior.

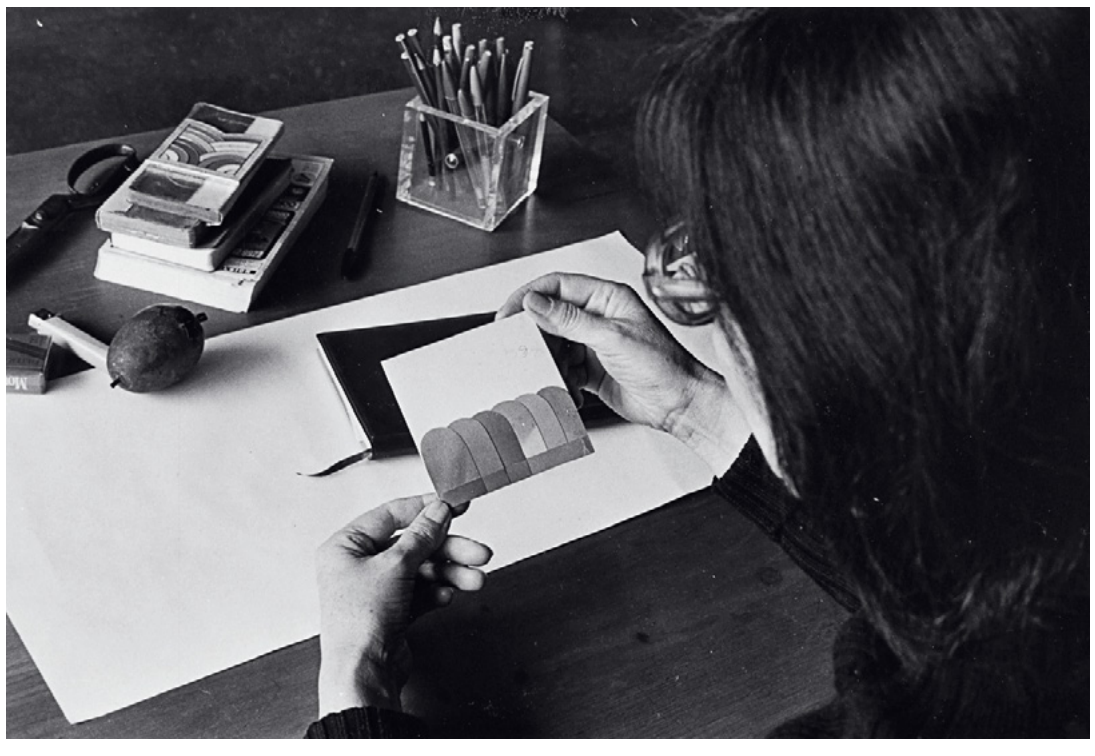
Novembro, 1975

Tomie Ohtake

Tomie Ohtake. Texto para o fôlder da mostra *Ikuko Ukon e Masao Ukon*, Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1975. Arquivo Tomie Ohtake. Foto: Gerson Tung

Anos 1970

Em 1970, Tomie deixou a Mooca e instalou seu ateliê na casa do Campo Belo, projetada pelo filho Ruy Ohtake, onde trabalharia até o fim da vida. A partir dali, sua pintura se transformou novamente. A linha passou a definir limites claros entre as cores: Tomie trocou o rasgo manual pela tesoura para recortar os estudos em papel e as composições passaram a se organizar por curvas e retas que se tocavam, se sobrepunham e se interrompiam. A tela quadrada se tornou seu formato preferido e o branco do fundo foi, pouco a pouco, tomado por grandes áreas de cor, que às vezes sugeriam montanhas, horizontes ou curvas de rios. A paleta se abriu a combinações não usuais, com tons quase fluorescentes ao lado de ocres e terrosos, e foi nessa fase que Tomie se firmou como uma das coloristas mais singulares da arte brasileira. Enquanto boa parte da produção da época se voltava para o conceitualismo, ela seguiu investigando a pintura, a cor e a forma. A gravura teve papel decisivo nessa mudança. Nas litografias de 1972, apresentadas na Bienal de Veneza e, posteriormente, na Bienal de Gravura de Tóquio, Tomie explorou novas possibilidades de desenho, textura e gradações de cor. A curva ganhou destaque nesses trabalhos e passou a integrar também suas pinturas, estabelecendo um diálogo entre as duas técnicas. A gravura tornou-se, assim, um campo de experimentação que contribuiu para as transformações de sua linguagem pictórica, aspecto observado pela crítica da época. Nesse período, sua presença no circuito artístico brasileiro se ampliou, com participações frequentes no Panorama de Arte Atual Brasileira, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e premiações concedidas pela crítica paulista.



Yuji Kusano. Tomie Ohtake trabalhando com os estudos em colagem, déc. 1970. 12 x 15 cm. Arquivo Tomie Ohtake

Tomie foi em muitas direções, imagino que atrás de si mesma. Fez, inclusive, as “pinturas cegas”, preparando as tintas e pintando de olhos vendados. Ao longo dos anos, parece ter colocado a própria pintura à prova de muitas maneiras, sem nunca se abandonar. No último conjunto de trabalhos, chegou a pinturas praticamente monocromáticas. Depois de uma vida investigando cor, forma, gesto e composição, chega também ao branco e trabalha texturas.

Em um vídeo mais recente de Tomie pintando, o que mais me tocou foi a intimidade – a destreza, a naturalidade, uma pessoa à vontade fazendo aquilo que fez por décadas, como se estivesse exatamente onde queria estar. Existe algo meio místico para mim na pintura abstrata: só você pode fazer aquela pintura. Nem você sabe exatamente o que ela vai ser, mas é a primeira pessoa a vê-la e, naquele momento, a única apta a fazê-la. E Tomie continuou fazendo.

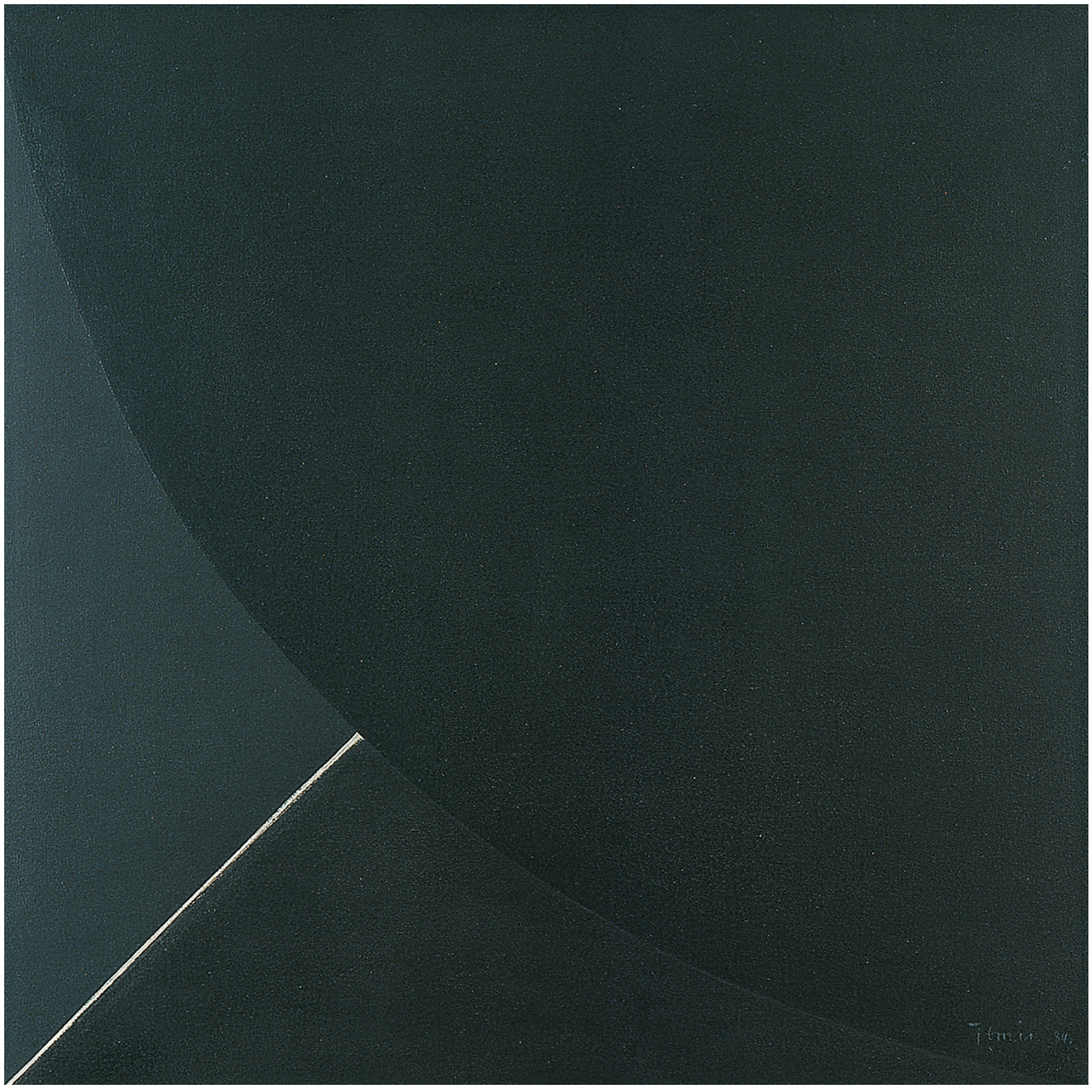
Quando penso nela, aos 100 anos de idade, diante de uma tela, fico feliz porque ela fez o que queria fazer. Não penso no que teria acontecido se tivesse começado antes. Ela fez muito. Em uma exposição de 2022 chamada *Tomie dançante*, lembro-me de pensar na menina que continua existindo dentro de uma mulher: o que mais será que a Tomie era? Gosto de pensar nas mulheres mais velhas, carregando dentro de si a menina que foram. E naquela menina chegando aos 100 anos ainda fazendo o que queria fazer.

Uma vez, durante o pôr do sol, eu estava no ateliê da Rita Comparato, perto do Instituto Tomie Ohtake, quando uma luz rosa quase impossível tomou a sala. Demorei para entender de onde vinha, até que a Rita me explicou: “É o reflexo da Tomie Ohtake”. O sol batia no prédio e refletia dentro do ateliê. Durante alguns minutos, tudo ficou daquela cor.

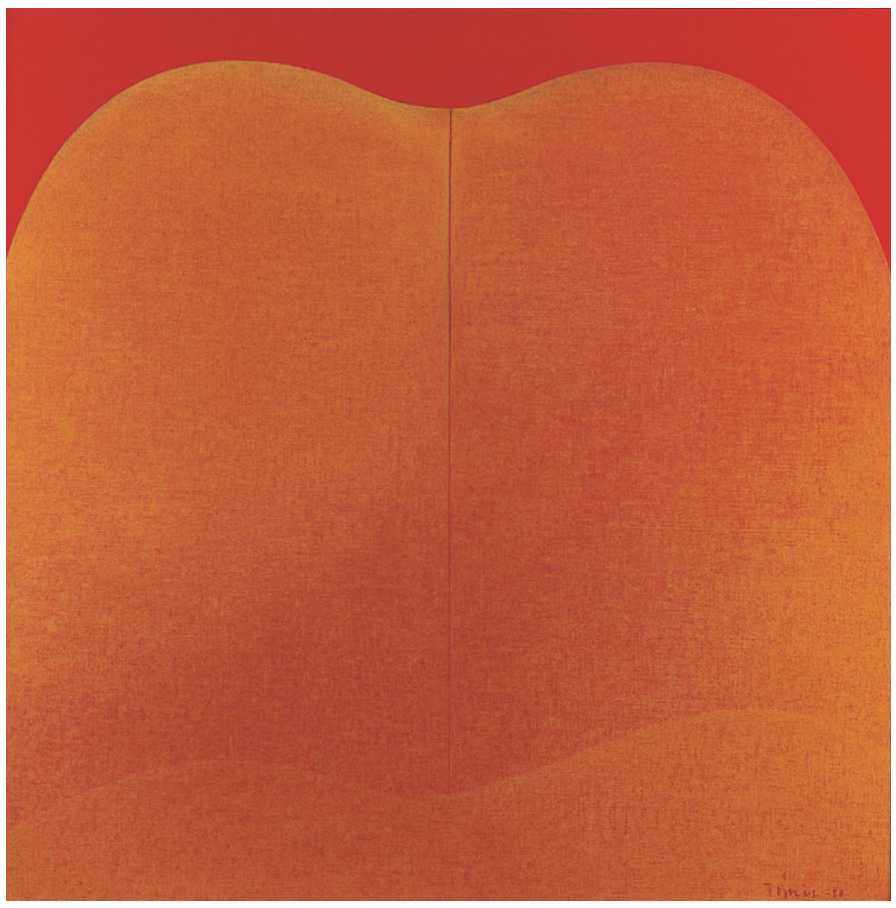
Não acho que Tomie tenha me dado alguma coisa. Ninguém dá a outra pessoa a coragem de bancar a própria vontade, e ela fez o próprio caminho. Mas eu vivo numa realidade diretamente afetada pela escolha que ela fez. Você olha para uma pessoa que bancou o próprio desejo e pensa no seu. O caminho dela não terminou nela. Tomie está espalhada por São Paulo. Suas formas ocupam a cidade e fazem parte da paisagem, inclusive para quem talvez nem saiba que são dela. Tomie é ímpar, uma exceção, mas me faz pensar no que pode acontecer quando uma mulher consegue se dedicar inteiramente ao próprio desejo. Passou a vida construindo uma linguagem absolutamente sua. Criou um universo tão próprio que esse universo passou a existir para todo mundo.



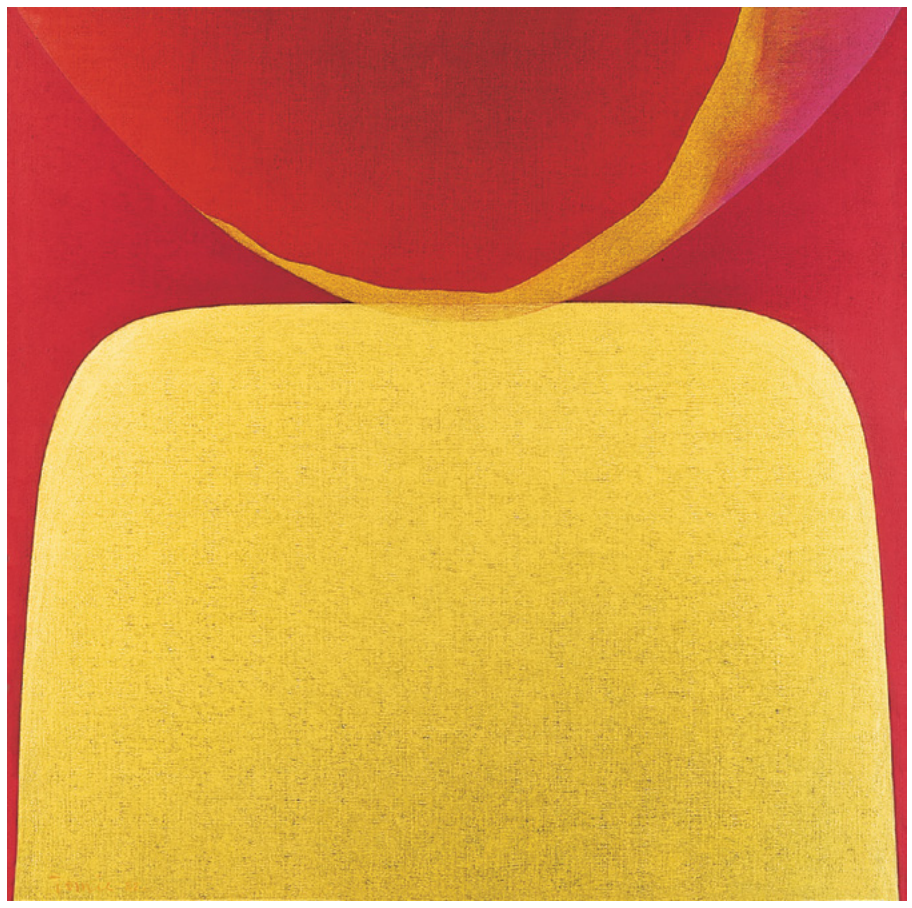
Tomie Ohtake. *Sem título*, 1978. Óleo sobre tela. 100 x 100 cm. Coleção particular. Foto: Fernando Chaves



Tomie Ohtake. *Sem título*, 1984. Óleo sobre tela. 100 x 100 cm. Coleção particular. Foto: Fernando Chaves



Tomie Ohtake. *Sem título*, 1980. Óleo sobre tela. 100 x 100 cm.
Coleção particular. Foto: Fernando Chaves



Tomie Ohtake. *Sem título*, 1982. Óleo sobre tela. 100 x 100 cm.
Coleção particular. Foto: Fernando Chaves



Registro de Tomie Ohtake executando esculturas, déc. 1990. Arquivo Tomie Ohtake. Fotógrafo não identificado



Registros do monumento em homenagem aos 80 anos da imigração japonesa, criado por Tomie Ohtake, na avenida 23 de Maio, déc. 1980. Fotos: Calixto

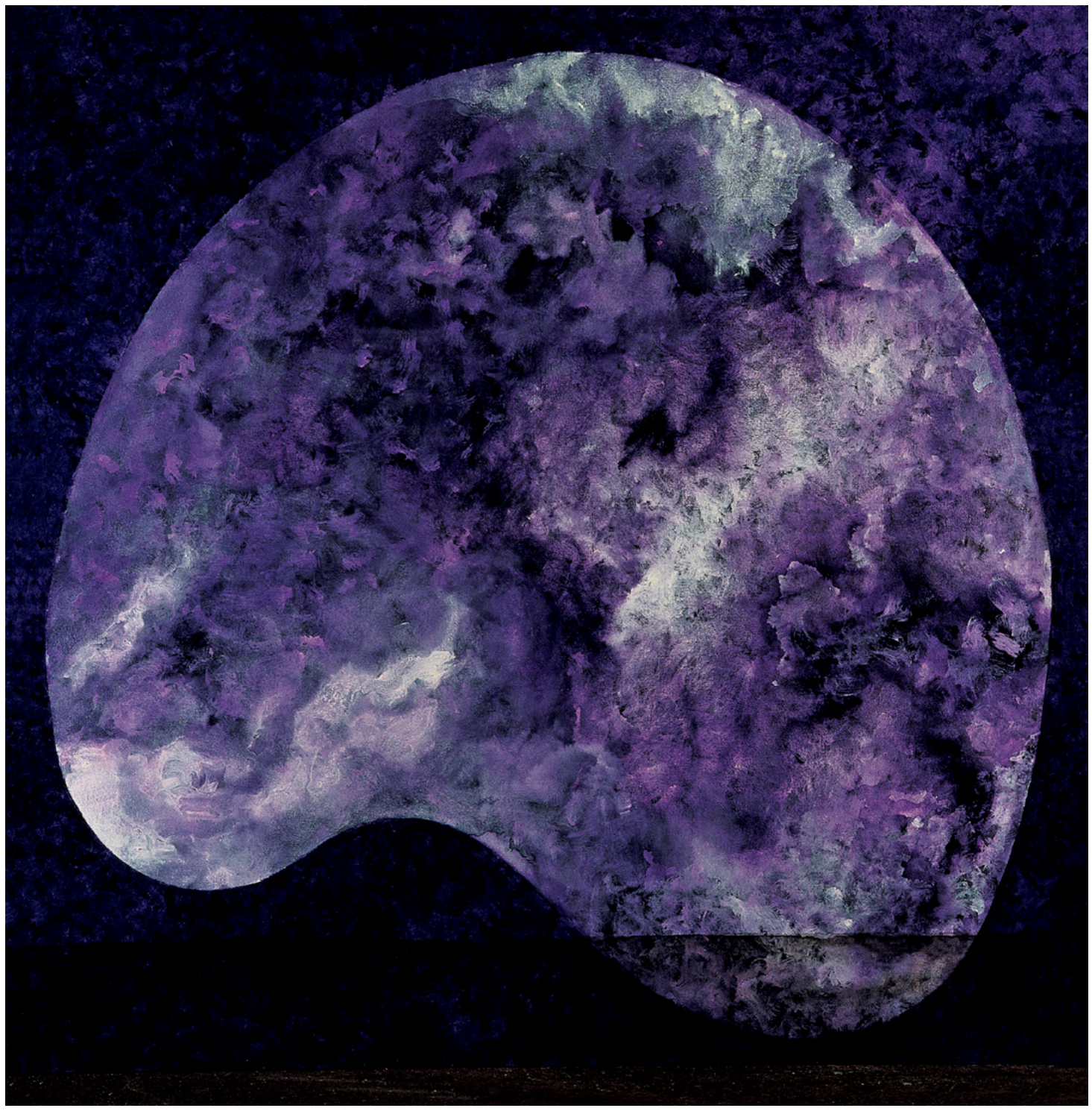
Anos 1980

No início dos anos 1980, Tomie passou a explorar formas circulares em telas quadradas, criando composições em que curvas bem definidas sugeriam movimentos de rotação. Ao longo da década, substituiu gradualmente a tinta a óleo pela acrílica diluída em água, que se tornou seu principal material de trabalho na segunda metade dos anos 1980. As pinceladas, antes quase ocultas pelos planos uniformes de cor, voltaram a ganhar presença, enquanto a sobreposição de camadas de tinta criava efeitos de transparência e profundidade. Ao mesmo tempo, a pintura ganhou a escala da cidade e do palco, num momento de redemocratização em que o espaço público voltou a ser lugar de encontro. As ondas de concreto da avenida 23 de Maio, em São Paulo, fixaram um movimento contínuo, como se fosse um único quadro de um filme, e a tapeçaria do Memorial da América Latina estendeu suas formas por 70 metros de comprimento. A escultura entrou em seu repertório, quase sempre em diálogo com arquitetos. Nos cenários da ópera *Madame Butterfly* (1983), planos de cor dispostos em diferentes profundidades bastaram para sugerir espaços e emoções. Em 1983, uma grande retrospectiva no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) tornou Tomie conhecida pelo grande público, depois de três décadas de reconhecimento da crítica. A partir de 1987, a gravura em metal abriu um novo campo de liberdade para o gesto, e sua obra circulou por bienais e museus fora do país, de Havana a Tóquio.

Em busca de Tomie

Mariola V. Alvarez

Historiadora da arte e professora da Tyler School of Art and Architecture da Temple University, sua pesquisa investiga a arte moderna latino-americana, com ênfase na abstração e no neoconcretismo brasileiro.



Tomie Ohtake. *Sem título*, 1991. Acrílica sobre tela. 200 x 250 cm. Coleção da artista. Foto: Romulo Fialdini

Em 1961, o grande crítico de arte brasileiro Mario Pedrosa escreveu um artigo sobre Tomie Ohtake, no qual refletia sobre a relação entre a pintora e sua personalidade ou, como sugere o título, "Entre a personalidade e o pintor".[1] Nesse caso, e ao contrário de outros artistas, como Takashi Fukushima, a quem Pedrosa incluiu como referência, Ohtake, como pintora, ainda estava se formando, enquanto sua personalidade já era "desabrochada". Como resultado, "a obra corre atrás da personalidade". Essa sensação de movimento, de dinâmica, de devir perpétuo impedia o colapso da distinção entre a pintora e sua obra; em outras palavras, a capacidade de interpretar a obra como autobiografia ou em sintonia com a essência da personalidade da artista (Pedrosa fez referência a um diapasão). Em vez disso, para Pedrosa e outros historiadores que se seguiram, Tomie criou uma narrativa em torno de sua arte separada de si mesma, como pessoa, quase como se a obra ganhasse vida própria.[2]

No entanto, o uso da palavra *personalidade* nos leva a questionar como definir o termo. Referimo-nos à "qualidade ou condição de ser uma pessoa" – Tomie – ou às "características complexas que distinguem um indivíduo, uma nação ou um grupo" – Tomie, Brasil, Japão, identidade nipo-brasileira, mulher?[3] Mesmo no texto de Pedrosa, as duas definições alternadas se misturam e se confundem, seja na comparação de Tomie com Fukushima, um colega artista nipo-brasileiro, e não um artista brasileiro de ascendência europeia, seja na referência aos seus "velhos, gloriosos antepassados", o povo japonês, ou ainda na análise de sua arte no contexto da longa história da pintura *sumi* no Leste Asiático.

Pedrosa não foi o único crítico a associar Ohtake à sua herança cultural. Em uma das primeiras publicações sobre o trabalho dela, de 1957, Geraldo Ferraz reconheceu que a qualidade de sua arte se devia ao seu "*pattern* ancestral", além de sua forte ética de trabalho.[4] Em 1964, um artigo comparou, de forma um tanto absurda, a sensação de formas espelhadas em suas pinturas ao reflexo dos castelos feudais japoneses nos fossos que os cercavam. O texto termina com uma das visões interpretativas mais comuns da obra de Ohtake: "Com sentido, quase 'zen', de páramos incomuns".[5] Paulo Herkenhoff, que escreveu mais extensivamente sobre a obra da artista, costumava recorrer ao zen como forma de compreender suas pinturas.[6]

A crítica e a história da arte brasileiras costumavam tratar Tomie, seus colegas nipo-brasileiros e a arte deles como um grupo, um coletivo, numa tentativa de encontrar a "japonesidade" em sua produção criativa, enquanto Tomie dedicou toda a sua carreira a ocultar a si mesma, o indivíduo, a artista, em busca de um deslocamento. Em 1968, ela se recusou a responder quando questionada sobre por que, em geral, os artistas japoneses e aqueles de ascendência japonesa eram os melhores artistas abstratos do Brasil.[7] Ela se considerava "objetiva".[8] Sua negação abriu espaço para traçar "seu próprio país" – em seu ateliê e em sua arte. Esse gesto de refutação não foi exclusivo de Ohtake, mas, sim, compartilhado com outras artistas do movimento expressionista abstrato nos Estados Unidos, em relação ao seu gênero. Historiadores de arte Anne Wagner e Éric de Chassey escreveram sobre como Lee Krasner e Joan Mitchell, respectivamente, tentaram se livrar do rótulo de "pintoras", enquanto a sociedade, a cultura e a imprensa especializada em arte lhes negavam essa liberdade.[9]

Esse desejo de fixar a identidade e, na arte, o de descobrir no indivíduo o significado de sua obra são características constitutivas do modernismo que permeiam o cânone da história da arte ocidental. Colocar a diáspora como metodologia central nos estudos modernistas desloca o artista individual e desvia a historiografia da história da arte de seu caráter de projeto nacional. O trabalho de Anna Arabindan-Kesson sobre a diáspora negra oferece uma perspectiva útil: "A diáspora também evoca concepções de um 'entre-dois', relacionadas especialmente ao processo de manter unidas múltiplas estruturas de significado, muitas vezes discordantes".[10] A aplicação dessa definição de diáspora à arte de Ohtake permite a discordância e elimina a necessidade de identificar sua arte como exclusivamente brasileira ou exclusivamente japonesa.

1 Mario Pedrosa, "Entre a personalidade e o pintor", *Jornal do Brasil*, 21 fev. 1961, republicado em *Tomie*, editado por Paulo Miyada e Priscyla Gomes (Instituto Tomie Ohtake, 2022, p. 322-323).

2 Para saber mais sobre o texto de Pedrosa e a recepção crítica da obra de Ohtake, ver Priscyla Gomes, "Tomie Ohtake: diálogos e correspondências críticas", in *Tomie*, *op. cit.*, 50-107.

3 Merriam-Webster Dictionary, "personality (n.)", acessado em 27 set. 2026.

4 Geraldo Ferraz, "Artes plásticas: uma pintura abstrata", *O Estado de São Paulo*, 15 fev. 1957.

5 "Artes plásticas Tomie Ohtake", *Folha Ilustrada*, 6 ago. 1964. Arquivo da artista, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

6 Paulo Herkenhoff, *Pinturas cegas* (Fundação Iberê Camargo, 2012).

7 "Pintora abre mostra hoje", *O Estado de São Paulo*, 14 mar. 1968. Arquivo da artista, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

8 Gilse Campos, "Tomie Ohtake – O recado objetivo de uma pintura", *Jornal do Brasil*, Caderno B, 25 ago. 1969, p. 10.

9 Anne M. Wagner, *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe* (University of California Press, 1996, p. 105-181). Éric de Chassey, "A Country of Her Own: Joan Mitchell and France, 1948-1967", *In: Joan Mitchell*, editado por Sarah Roberts e Katy Siegel (San Francisco Museum of Modern Art e Yale University Press, 2021, p. 86-95). Tomo emprestada de De Chassey a ideia de um país que lhe seria próprio.

10 Anna Arabindan-Kesson, "A Questionnaire on Diaspora and the Modern", *October*, n. 186 (outono de 2023, p. 5-6).

Nós, como espectadores, passamos a perceber as pinturas de Ohtake mais como mapas que traçam "estratégias para lidar com a dissonância".[11] Em suas telas de 1956–1957, aquelas incluídas em suas primeiras exposições em São Paulo, ela experimentou diferentes abordagens para analisar como a pintura abstrata poderia criar vetores de movimento e imbuir uma quietude dentro da moldura. Com essas obras, bem como com as chamadas "pinturas cegas", de 1958 a 1962, ela parecia aprender à medida que criava, o que, naturalmente, era verdade, considerando seu início tardio e a falta de ensino artístico formal. Ela atribuía à sorte sua rápida aceitação no cenário artístico de São Paulo, uma das muitas maneiras pelas quais acolhia o acaso em sua prática.[12] As pinturas "cegas" não se limitam a uma única forma de aplicar tinta; em vez disso, tornam-se verbos: riscar, preencher, sobrepor camadas, pingar, escrever e molhar. Se a arte persegue a artista, então: ou Tomie ainda não havia definido um estilo pessoal; ou se recusava a pintar de uma única maneira; ou abrangia as múltiplas facetas e "dissonâncias" das pinturas e suas diversas abordagens à composição e à textura da tinta, incluindo pinceladas caligráficas, grandes áreas de cor, interrompidas por cores diferentes, em redemoinhos ou manchas, e o equilíbrio entre formas espelhadas.

Nas "pinturas rasgadas", que datam de 1963 até o final da década e cujo nome se deve ao ato de rasgar materiais impressos, como revistas e convites, para criar colagens e organizar as telas, Ohtake mais uma vez reformulou seu estilo pessoal e optou por uma abstração geométrica de contornos suaves. Esse estilo visual não se enquadra nem na arte concreta ou neoconcreta do Brasil, nem na pintura de contornos nítidos de artistas abstratos da região, como Edgar Negret e Eduardo Ramírez Villamizar, da Colômbia.[13] Ela criou uma linguagem própria. Nessa série, ela voltou persistentemente à composição de formas espelhadas, já observadas nas pinturas "cegas". Duas formas se encontram, ou talvez se confrontam. Às vezes, elas ficam lado a lado; outras vezes, uma forma invade o espaço da outra, ou elas se fundem. Seja como for, as formas se tornam um modelo relacional. As obras demonstram a perspicácia de Ohtake na resolução de problemas, mas talvez também revelem "o estado intermediário" e "a coesão" de múltiplas identidades, pontos de vista e histórias ou, para retomar Arabindan-Kesson, "o que pode ser gerado quando objetos, coisas e materiais se chocam e se transformam mutuamente".[14]

O pensamento diaspórico reorienta a forma como compreendemos e escrevemos sobre arte e modernismo e, em última instância, promove um senso de abertura, movimento e dissonância. Ele se recusa a fixar a identidade, seja ela a personalidade definida como indivíduo ou grupo. Embora Ohtake não tenha adotado esse termo para si, sua arte e sua posição em relação a ele incorporam a diáspora. As próprias pinturas traçam a experimentação, a multiplicidade, a relacionalidade e o que está no meio – as coordenadas do país que é próprio a Tomie.

11 Arabindan-Kesson (2023, p. 7).
12 "Pintora abre mostra hoje", *O Estado de São Paulo*, 14 mar. 1968. Arquivo da artista. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. "Tive sorte, afirma ela, ao contar que seis meses depois de ter começado a aprender com Sugano já enviava trabalhos ao Salão Paulista e os via aceitos".
13 Ver Ana M. Franco, *Neoclásicos: Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar entre Paris, Nueva York y Bogotá, 1944-1964* (Universidad de los Andes, 2019).
14 Arabindan-Kesson (2023, p. 7).

Anos 1990

Nos anos 1990, o uso da tinta acrílica, incorporada à produção de Tomie na década anterior, ganhou novos desdobramentos. As pinceladas tornaram-se mais evidentes, ocupando toda a superfície da tela e explorando a fluidez da tinta e a sobreposição de cores. A distinção entre figura e fundo tornou-se menos nítida, enquanto círculos, espirais e formas ovoides surgiam entre camadas de tinta que criavam efeitos de transparência e profundidade. A crítica identificou nessas pinturas aproximações com nebulosas, eclipses e galáxias, associando-as a uma dimensão cósmica, embora essas imagens não correspondessem necessariamente às intenções da artista. Aos 80 anos, Tomie viveu uma das fases mais produtivas da carreira. A escultura ganhou corpo próprio: os desenhos no espaço, feitos com arame, se transformaram em grandes linhas de ferro tubular, apresentadas na Bienal de São Paulo, de 1996, e depois foram multiplicadas em obras públicas pelo país, como a grande escultura de aço de Araxá (MG). Na mesma década, os quatro painéis da estação Consolação do metrô de São Paulo levaram sua pintura ao cotidiano de milhares de passageiros. A gravura avançou para o volume, com estampas de bordas recortadas instaladas entre placas de acrílico afastadas da parede, de modo que a imagem projetava a própria sombra e ganhava uma dimensão quase escultórica. Essa década trouxe ainda a parceria com o poeta Haroldo de Campos, em que poesia e gravura dividiram o mesmo espaço, e o Prêmio Nacional de Artes Plásticas, em 1995.

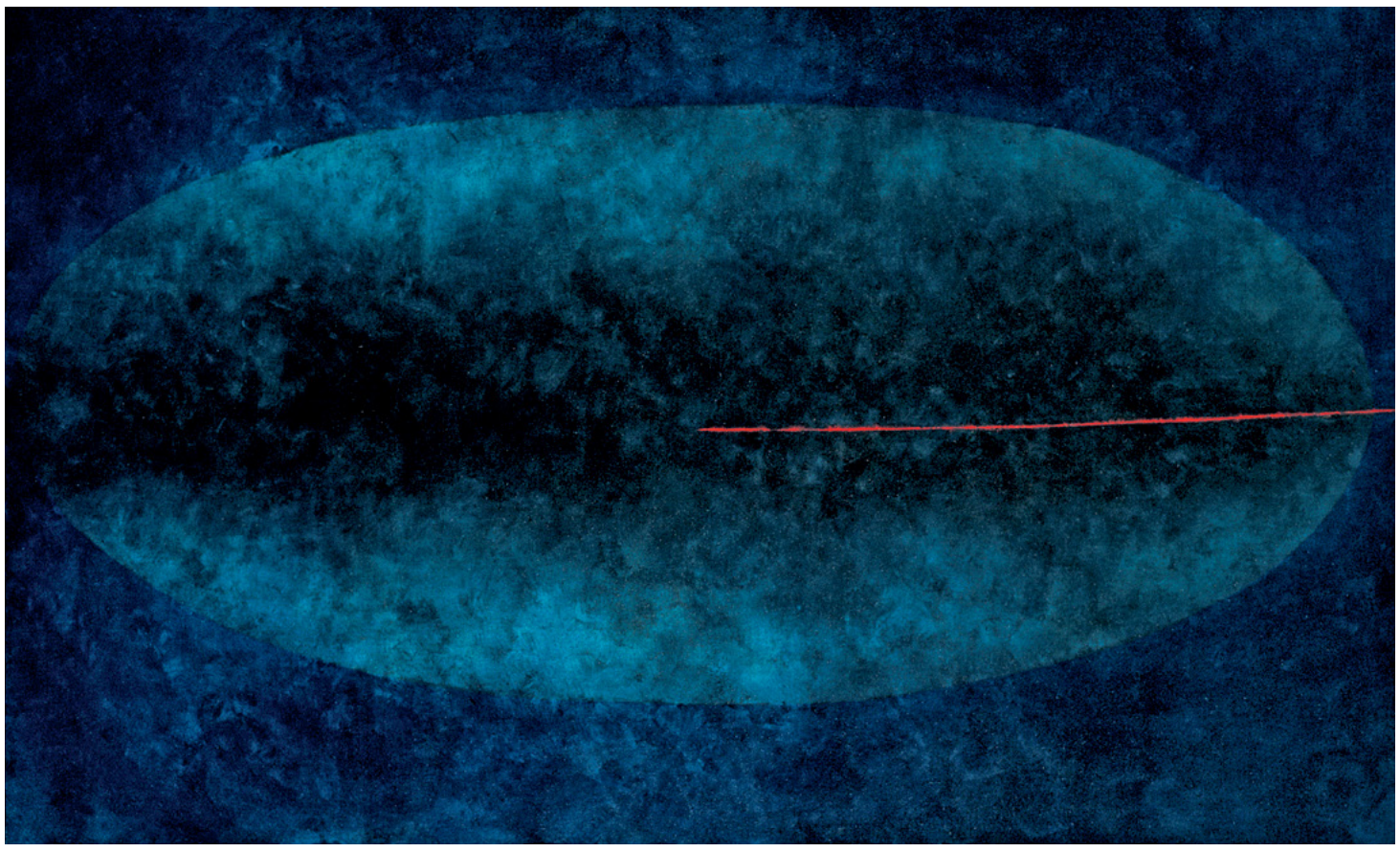


Registro de Tomie Ohtake com Darcy Ribeiro na inauguração da obra *Estrela do mar*, na Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, 1986. Arquivo Tomie Ohtake. Foto: Beto Felício



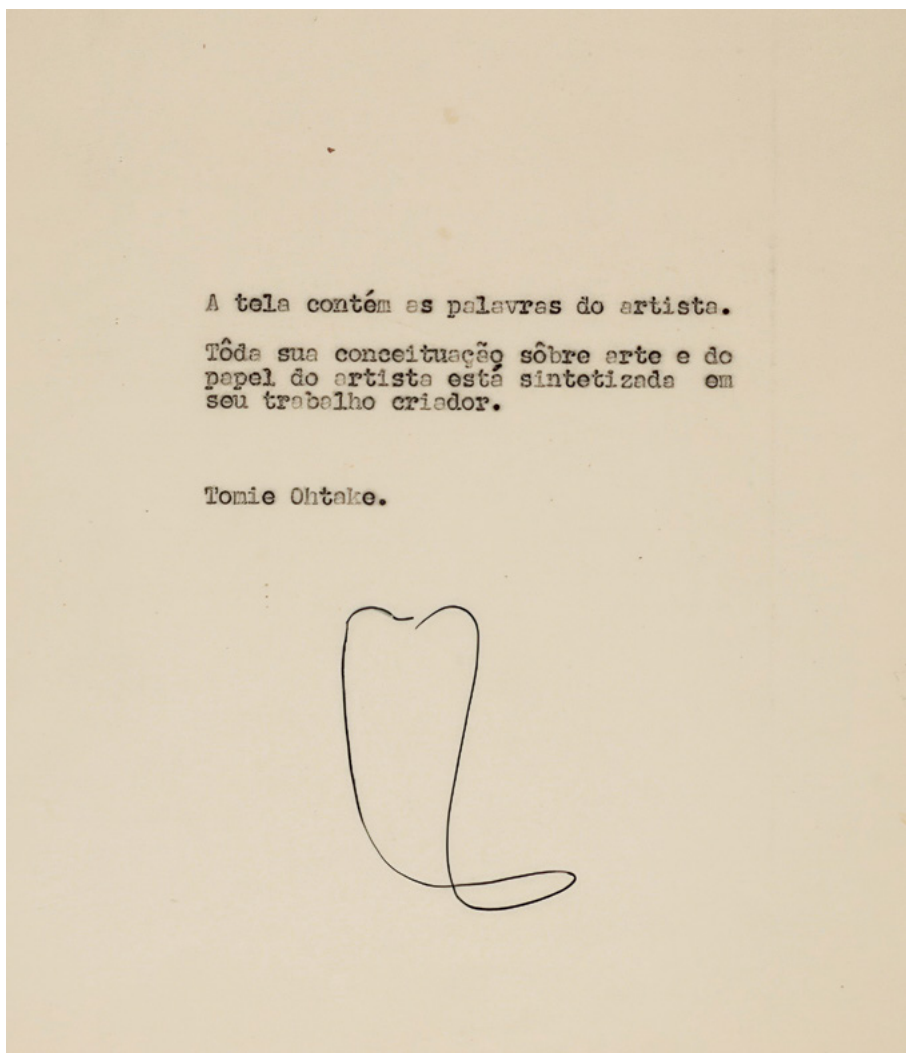
Registro de outdoor criado por Tomie Ohtake, 1983. Arquivo Tomie Ohtake. Fotógrafo não identificado

Tomie Ohtake. *Sem título*, 1992. Acrílica sobre tela. 120 x 200 cm. Coleção particular. Foto: Romulo Fialdini





Tomie Ohtake. *Sem título*, 1994. Acrílica sobre tela. 170 x 170 cm. Coleção particular. Foto: Fernando Chaves



A tela contém as palavras do artista.

Tôda sua conceituação sôbre arte e do papel do artista está sintetizada em seu trabalho criador.

Tomie Ohtake.

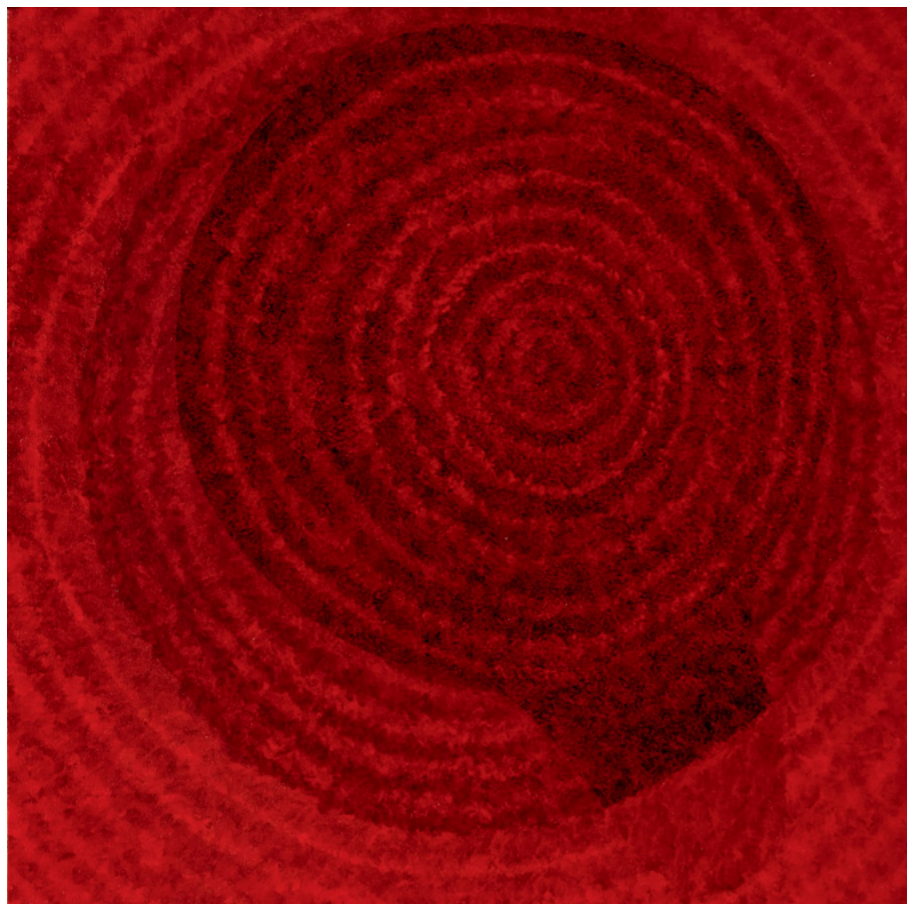
Tomie Ohtake. Depoimento datilografado, s.d. Arquivo Tomie Ohtake. Foto: Gerson Tung



Registro de Tomie Ohtake na construção do Instituto Tomie Ohtake, c. 2000. Arquivo Tomie Ohtake. Fotógrafo não identificado



Tomie Ohtake. *Sem título*, 1992. Acrílica sobre tela. 92 x 72 cm. Coleção Geyze Diniz. Foto: Arquivo Instituto Tomie Ohtake



Tomie Ohtake. *Sem título*, 2009. Acrílica sobre tela. 70 x 70 cm. Coleção da artista. Foto: Flávio Lamenha

Tomie Ohtake. *Sem título*, 2014. Acrílica sobre tela. 150 x 150 cm. Coleção da artista. Foto: Jorge Bastos



Anos 2000

Nos anos 2000, as linhas de aço de Tomie ocuparam praças, parques e edifícios de várias cidades brasileiras e chegaram ao Japão, com uma obra em Tóquio. Algumas eram quase arcos, levemente tortos, que se desequilibravam com um simples toque; outras, grandes curvas vermelhas ou brancas, pareciam desenhos traçados no ar e transformavam o gesto da pintura em presença urbana. Em 2008, duas esculturas, em Santos e no aeroporto de Guarulhos, marcaram o centenário da imigração japonesa no Brasil. Na pintura, Tomie se concentrou no círculo, forma que atravessa toda a sua obra e que, nas telas de 2010, surgiu como uma linha infinita que conduzia o olhar através dos planos de cor. Depois dos 100 anos de idade, ela passou a acumular tinta espessa sobre a tela. Nos monocromos predominantemente brancos de 2014, sua última série, a cor virou matéria e relevo, e as formas só apareciam nas pequenas sombras da superfície, quando o olhar se aproximava; nos últimos meses de vida, ela testou esses relevos também em vermelho, azul, amarelo e verde. Em 2001, Ricardo Ohtake, filho da artista, inaugurou o Instituto Tomie Ohtake, em um edifício projetado por seu irmão, Ruy Ohtake. Dedicada às artes visuais, à arquitetura e ao design, a instituição tornou-se um espaço de pesquisa e reflexão sobre a trajetória de Tomie, mantendo a experimentação, característica fundamental de sua obra, como um dos princípios de sua atuação. Tomie faleceu em São Paulo, em 2015, aos 101 anos, depois de mais de seis décadas de trabalho ininterrupto.



Yuji Kusuno. Ensaio fotográfico *O espaço de minha meditação*, com Tomie Ohtake no ateliê, c. 1975. Coleção da artista

TOMIE OHTAKE - O SOL DAQUI

Realização
Instituto Tomie Ohtake

Apoio
Nara Roesler

Curadoria
Ana Roman
Ariana Nuala
Sabrina Fontenele
Tálisson Melo

Assistência de Curadoria
Lahayda Lohara Mamani Poma

Pesquisa
Ana Roman
Ariana Nuala
Catalina Bergues
Lahayda Lohara Mamani Poma
Sabrina Fontenele
Tálisson Melo

Produção
Ana Laura e Silva
André Luiz Bella
Beatriz Vinci
Carolina Pasinato
Rodolfo Borbel Pitarello
Tamara da Silva Pereira
Victor Ferraz

Licenciamento
Ana Laura e Silva
Beatriz Vinci

Coordenação de Montagem
Rodolfo Borbel Pitarello

Projeto Expográfico
Ligia Zilbersztejn
Rian Tito

Design Gráfico
Catê Bloise
Pedro Lemme
Tie Ito
Vitor Cesar

Revisão
Divina Prado
Isabela Maia
Rachel Murta

Tradução
Sebastião Nascimento

Tratamento Documental
Giovanna Santos Costa
Natasha Ayasha da Silva Inácio
Tainan Azimovas
Talita Desserie Santos

Digitalização Documental
Carolina Viganó Menezes
Ophicina Polygraphica

Acessibilidade
Cristina Kenne de Paula
Janela | Acessibilidade Criativa

Montagem e Assistência
Manuseio Montagem e Produção Cultural

Museologia e Laudos
Ângela Freitas
Bernadette Ferreira Ibarra
Daniele Santos (Rio de Janeiro)
Dulcinéia Paz
Eva Kaiser Mori
Maria Cristina Ribeiro dos Santos
Marília Fernandes

Cenotecnia
Buriti Brasil

Pintura
WCA Pinturas e Decorações

Iluminação
Âmbar Locação e Serviços de Iluminação – Marcos Franja

Impressão e Sinalização
Indústria Visual

Molduras
Art Factory

Impressão Fotográfica
ArtPhoto Printing

Restauro
Gabriel Bertolini Wissenbach [maquete]
Kowadari Conservação e Restauro [gravura]
Luiza Kumagai [gravura]
Paulo Volpato [maquete]

Audiovisual
Fusionáudio

Transporte
Millenium Transportes e Logística

Seguro
Howden Brasil

Agradecimentos
O Instituto Tomie Ohtake agradece: Almeida & Dale, Acervo do Banco Itaú, Instituto Casa Roberto Marinho, Coleção Bradesco de Arte Brasileira, galeria FLEXA, Fundação José e Paulina Nemirovsky, galeria Nara Roesler, galeria Simões de Assis, Instituto São Fernando, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), Pinacoteca de São Paulo, Pinakotheke e demais instituições, galerias e colecionadores que gentilmente cederam obras e materiais audiovisuais de seus acervos, contribuindo para a realização desta exposição. Agradece, ainda, à Gestão Kairós por sua colaboração.

JORNAL

Coordenação
Instituto Tomie Ohtake

Textos
Ana Roman
Ariana Nuala
Joana D'Arc de Sousa Lima
Lahayda Lohara Mamani Poma
Luísa Matsushita
Mariola V. Alvarez
Sabrina Fontenele
Tálisson Melo

Projeto Gráfico
Catê Bloise
Pedro Lemme
Tie Ito
Vitor Cesar

Revisão
Divina Prado
Isabela Maia
Rachel Murta

Impressão
Ipsis Gráfica e Editora

ISBN
978-65-89342-88-5

O Instituto Tomie Ohtake realizou todos os esforços para encontrar os detentores dos direitos autorais incidentes sobre as imagens/obras aqui publicadas. Caso identifique algum registro de sua autoria, solicitamos o contato pelo e-mail instituto@institutotomieohtake.org.br.

APOIO
Lei Rouanet
PREFEITURA DE SÃO PAULO

MANTENEDOR INSTITUCIONAL
nu

COTA PRATA
ambev
CREDIT SAISON BRAZIL

COTA BRONZE
DASA

COTA APOIO
PODVAL ADVOGADOS ASSOCIADOS
Bloomberg
nara roesler

ACESSO TOMIE
instituto VOTORANTIM
UNISYS
USIMINAS
Klabin
Intimus
sky
Fundación Norma y Leo Werthein

TINTA OFICIAL
AkzoNobel
Coral

APOIO DE MÍDIA
ARTE!BRASILEIROS
JCDecaux
Cult
revista piauí

REALIZAÇÃO
25 INSTITUTO TOMIE OHTAKE
MINISTÉRIO DA CULTURA
GOVERNO DO BRASIL
DO LADO DO POVO BRASILEIRO