

Ela é econômica no falar. E não se sabe ao certo se isso é uma decorrência de seu português pouco fluente, que mesmo depois de sessenta e cinco anos de Brasil se expressa exclusivamente por meio de frases curtas e substantivas, ou porque o discurso verbal é mesmo uma floração invisível e efêmera, sendo-lhe mais interessante manter o foco na concretude do trabalho, numa rotina disciplinada e infatigável mantida ao longo de mais de cinquenta anos. Talvez seja por isso que os registros fotográficos e filmicos preferiam flagrá-la no momento da ação, na coreografia pausada e silenciosa que seu corpo miúdo realiza diante da tela, desfiando os meticulosos passos e gestos correspondentes à avaliação do desenho ou da pincelada já executados, para logo em seguida, sempre com mão segura, ir adiante. É comum que as câmaras dos incontáveis jornalistas e pesquisadores que volta e meia acorrem a seu estúdio se fechem no movimento de seu tronco e mãos, na lenta sucessão de pinceladas sobre as telas; na elaboração de pequenas telas, projetos de pinturas maiores; ou na produção das gravuras, outro campo preferencial de suas experiências. Em particular se elas pertencerem às séries derivadas da apropriação e retificação de formas estampadas em gravuras anteriores. Um método singular, segundo o qual a artista recorta uma gravura sua cuja imagem lhe interessa, recorte que em seguida ela empunha ao mesmo tempo que projeta uma luz sobre ele. Os contornos distorcidos das sombras derramadas sobre a matriz da gravura que está sendo preparada convertem-se num novo ponto de partida.

A economia no falar coincide com o adensamento de uma experiência que parece tomada pelo sentido senão da urgência ao menos da certeza, como se não houvesse tempo a ser perdido. Afinal, coerente com uma sociedade que consignava às mulheres exclusivamente os labores dos espaços domésticos, o começo de Tomie Ohtake foi tardio, quando já contava com quase 40 anos e os dois filhos devidamente criados. Desde então a pintura foi a espinha dorsal de sua trajetória, embora várias bifurcações – como a gravura, os painéis murais, as cenografias e, mais recentemente, a escultura – tenham ocorrido em seu desenrolar. E, saliente-se, que essas bifurcações são de tal ordem que tratá-la como pintora, ainda que na condição de uma das maiores representantes que essa expressão conheceu entre nós, talvez seja uma maneira imprópria porquanto reducionista de se referir a uma grande artista.

Ainda assim há que se reconhecer o papel que a pintura cumpriu e vem cumprindo em sua vida: da figuração algo tímida, resultado natural de um início calcado em procedimentos acadêmicos, até o mergulho na abstração, prontamente reconhecido. Um caminho coerente, como que trilhado em linha suavemente truncada e suavemente reta, e que se inclina rumo a estratos mais profundos. Suavemente porque, embora interessada na geometria, em particular nas formas curvas, nos contornos sinuosos e destacados, como é o caso das pinturas em preto sobre o fundo branco, nossa artista nunca demonstrou interesse pelos instrumentos que a materializam: nada de esquadro e régua, menos ainda de compasso. Geometria feita à mão, com o ritmo e a variação de peso característica da mão. E com a envergadura do corpo. E sempre tomando como veículo a cor: seja sobre ela, seja através dela.

Cedo Tomie Ohtake encontrou seu lugar junto aos seus companheiros de abstração: as manchas que antes tomavam conta de toda a extensão das telas passariam paulatinamente a ser contidas no interior de planos; planos solitários e deslocados em relação ao campo quadrangular do trabalho, ou arranjados em série, sobrepostos, como que desdobrados. Por sua vez, aquilo que antes pertencia a um impulso caligráfico, linhas soltas e emaranhadas, iria encaminhar-se por uma presença a um só tempo precisa e incisiva.

Em vez do dramatismo gestual e matérico de um Manabu Mabe, Flavio-Shiró ou Iberê Camargo, mas também sem optar pelo caráter sugestivo dos planos de bordas esfiapadas e interligados com delicadeza, de Sheila Brannigan ou Yolanda Mohaly, Tomie Ohtake afastou-se em direção a uma poética em que contava mais a fatura mental: telas econômicas, armadas de poucas cores e planos, elementos postos devidamente em tensão, substância ativa a alimentar os olhos e, caso seja uma obra de grandes dimensões, o corpo de quem as contempla.

Há um quê de arquitetônico nesses trabalhos de meados dos anos 60 e lembremo-nos que arquitetura, como dizia Hegel, é música congelada. Os jogos com volumes de cores contrastantes, que se sobrepõem, se atraem e se repelem, garantem uma temporalidade muito própria da música. Em alguns casos as telas são como que lateralmente atravessadas por imensos blocos escuros, pesados e silenciosos; sozinhos, impelidos por um movimento cuja causa desconhecemos, ali permanecem não obstante notarmos que a inércia, também expressa em sua textura densa, ainda poderá levá-los a mover-se mais ainda. Outras vezes o sentido de deslocamento é dado pela repetição de um mesmo plano, como se o primeiro deles fosse apenas o início de uma pilha que se vai desmanchando pela ação de um vento. O plano descreve uma trajetória horizontal enquanto sofre ligeiras torções. Em outras telas o deslocamento é vertical: planos quadrangulares maiores e menores empilham-se como se estivessem ascendendo ou caindo, desequilíbrio que depende da posição deles entre si e do limite inferior da tela.

A relação entre forma e cor, equação essencial da artista, vai alcançar sua condição mais plena a partir das telas realizadas ao longo dos anos 70. É fascinante apreciar o arco compreendido por elas, o modo como vão abandonando um acabamento mais crespo, crispado, até que os planos de cor que as compõem se tornam uma superfície lisa e tão fina que sua pele se rompa e eles se esgarcem. De fato, há casos em que a pintura é tão transparente que se lhe nota a trama do tecido sobre o qual foram aplicadas. Nada da antiga massa pictórica, de fazer cantar o grão que constitui a massa cromática e por conseqüência o gesto que a modelou por meio do pincel. Agora o pincel desliza seguro como se brandido por um calígrafo, como um fiel servo da mente, ainda que aqui e ali irrompa porções mais texturadas a denunciar a presença do gesto.

Embora as construções plástico-formais das pinturas que pertencem a esse período sejam profundamente tributárias da geometria, elas, diversamente do concretismo paulista, movimento que coincidiu com os primeiros anos da artista, não habitam o mundo das idéias. Além de coloridos - e em alguns casos, vivamente coloridos -, trazem freqüentes alusões aos pilares e pórticos, elementos da arquitetura. Observa-se que alguns planos arrematados por uma linha curva são ligeiramente sombreados, efeitos que os metamorfoseiam em cilindros. Aliás, a variação tonal de um mesmo campo é índice de que uma luz exterior incide sobre ele: volumes sob o sol, o que corresponde à célebre definição de arquitetura de Le Corbusier.

Ao lado da arquitetura a natureza é outra referência oblíqua dessas obras, fonte que de resto sempre verteu a seu favor, o que novamente se configura como um índice do entendimento que Tomie Ohtake tem da geometria: um constructo que não foi proveniente da esfera das abstrações. A geometria, ensinou-nos a história, derivou da constatação das cheias do Nilo, como também das parábolas descritas pelas pedras atiradas, do arco traçado no céu pelo sol, do vento obrigando a chuva a cair em diagonal. Mais concretamente ainda, ela é coisa que se verifica, se perscruta e se apalpa no invólucro esférico das sementes, nos caules delgados e negros das avencas quando se vergam sob o peso das folhas, no brilho precioso e redondo dos seixos lentamente rolados e limados pela água corrente.

Não há, insisto, uma alusão direta à natureza. Mas como não entrevê-la nessas telas que ostentam vermelhos, amarelos, verdes e, mais não fosse, inscritos em planos que sugerem corpos em expansão, coisas que germinam e crescem, volumes sensuais, grávidos de vitalidade? O que a geometria

destitui do mundo por reduzi-lo à essência – as coisas são reduzidas à sua ossatura estrutural, seus contornos a linhas em vetores sem carne e peso – a artista repõe em cores e, como já foi dito, no peso de sua mão. De tal modo isso acontece que mesmo os trabalhos dos quais se afirmaria como plenamente abstratos são em si mesmo organismos, possuem a feição de algo que podemos não conhecer, o que não impede que existam.

Situam-se nesse registro as telas do início dos anos 80, os grandes arcos de circunferências que assaltam o quadrilátero como se o fossem eclipsar. Note-se a recorrência da contraposição entre essas formas imensas, resolvidas em superfícies lisas e homogêneas, com outras menores, restos de um fundo agora encoberto, e que são desiguais no tratamento pictórico: enquanto aquelas nos transmitem uma noção de estabilidade, um valor próximo do absoluto, estas são de tal modo manchadas que nos passam uma sutil sensação de evanescência, como tudo que é tocado pelo tempo, que é regido por ele.

Um exame nas telas desse período, sobretudo se cotejado com o anterior, dá-nos a perceber que as formas, antes claras, paulatinamente começam a submergir em grandes áreas difusas, os tais planos evanescentes como nuvens saturadas de água. Em casos mais radicais o que sobra das formas são as linhas deixadas por seus contornos no momento seguinte a seu mergulho, uma espécie de vácuo deixado pelo corpo em deslocamento. Esses planos desfibrados são efeito das pinceladas que nas pinturas de superfícies lisas eram muito mais discretas, quando não inteiramente invisíveis. Naquelas não havia então pegadas do processo, salvo em algumas poucas regiões, já comentadas, em que as cores eram perturbadas, deixando ver que eram o produto de sobreposição de camadas de tinta. Agora esse tratamento ocupa toda a extensão das telas. As pinceladas são curtas, ritmadas e apontam para todas as direções. Às vezes se adensam como um tecido de trama grossa e fechada, em outros se abrem como um vitral flutuante, repleto de lacunas.

As cores utilizadas são decisivas para o tipo de resultado. Se realizada em cores contrastantes, a sobreposição dessas pinceladas desencontradas formam um conjunto energético, ativo, que coloca em movimento errático e descentrado o olho do espectador. Ao contrário, a predominância de uma só cor, tratada em um leque irisado de subtons, atrai o olho para regiões mais profundas. O espaço da tela converte-se em uma região de iluminação variável, com abismos que aliciam o olhar, convocando-o a se perder em suas profundezas.

O valor cromático não afasta a problematização da linha que ao mesmo tempo que se aproxima da natureza, como que tomada por uma pulsão orgânica ainda maior, ganha mais autonomia como elemento formal. O resultado cresce em ambigüidade: a linha já não é necessariamente contorno de algo, não está restrita a enunciar o limite de um campo cromático. E enquanto a artista se mantém utilizando elipses, círculos e esferas, a linha agora, como que à revelia da narrativa dos pincéis e cores, enuncia outras figuras - possíveis embriões, reverberações de sementes etc. -, quando não, como acontece em algumas telas produzidas ao final dos anos 90, reveste-se de branco para infiltrar-se vagarosamente por um território escuro.

Desde o início dos anos 80 Tomie Ohtake vem sendo considerada nossa maior artista, a primeira-dama de nossas artes, sobretudo a partir de 1983, quando então se organizou sua primeira grande retrospectiva no Museu de Arte de São Paulo, o Masp, para a qual Pietro Maria Bardi, seu curador-geral, entendeu que seria conveniente que o museu funcionasse em caráter de exceção, que a mostra fosse montada na sala que compreende todo o segundo andar, onde tradicionalmente é apresentado o acervo, que o museu ficasse aberto até mais tarde de modo a atender às enormes filas que se formavam já na rua. Pois a rigor esse reconhecimento vem se transformando num obstáculo à apreciação de sua obra. Afinal a contrapartida da admiração excessiva pode reverter-se na ausência de reflexão sobre a vivacidade de uma trajetória que não se acomoda sequer quando a artista atravessa seus 80 anos. De fato, à revelia desse juízo, e perto de completar 90 anos, Tomie Ohtake

prossegue. Converte-se num desses raros artistas para quem o outono cede espaço à primavera.

Nos últimos dez anos, então consagrada como a pintora que ofereceu a nossos olhos algumas das possibilidades do espaço cromático, ela salta do plano da tela para dar um novo impulso a sua produção escultórica. Expressão que ela freqüentava episodicamente, a escultura passa a dividir com a pintura o foco de sua atenção.

Tomie Ohtake já havia praticado a escultura. Um de seus importantes experimentos, hoje destruído, foi uma obra realizada no mesmo ano de sua retrospectiva, 1983, na parte interna da Galeria Paulo Figueiredo. Essa escultura, ponto de ligação com sua pintura, consistia numa piscina rasa de forma elíptica, com 7 metros de largura por 3 metros de profundidade. À maneira de uma tampa sobre a qual tivesse sido utilizada um imenso abridor de latas, erguia-se de suas bordas até 2 metros de altura uma superfície de concreto pintada de amarelo e vermelho. Os planos coloridos internos a essa superfície tinham bordas sinuosas como se fossem um eco dos limites da piscina e do próprio movimento da lâmina d'água contido em seu interior.

O primeiro projeto escultórico monumental de Tomie Ohtake marcaria profundamente a cidade de São Paulo. Situado no jardim interno da Avenida 23 de Maio, eixo de ligação das regiões norte-sul, o "Monumento aos 80 anos da imigração japonesa" é uma prova decisiva da competência da artista em ampliar a escala de seu trabalho. As dimensões dessa obra mais seu caráter eminentemente abstrato garantiram-lhe uma condição além de pioneira ainda hoje sem um equivalente à altura. As quatro "ondas" que constituem o trabalho, quatro lâminas, cada uma com 40 metros de extensão que saem coladas ao chão, paralelas às faixas por onde trafegam os carros, levantam-se até atingirem a altura de 2 metros e meio para subitamente se fecharem, como que se voltando para dentro de si. Comentam o movimento circundante, até mesmo a suave inclinação do terreno situado próximo ao espigão da Avenida Paulista, ponto mais alto da cidade. São Paulo, centro urbano carente de horizontes, sem marcos físicos naturais remanescentes, fruto de uma ocupação indiscriminada e predatória, encontra nessa obra um breve mas necessário respiro; uma visão peculiar, porquanto monumental, da intimidade expressa por cores abrigadas no interior de quatro peças que lograram extrair sensualidade do concreto armado de que são feitas.

O desejo e a conquista do espaço público seriam igualmente obtidos com os grandes painéis e pinturas murais realizados em empenas, fachadas cegas de prédios, e interior de espaços públicos, como a tapeçaria no auditório do Memorial da América Latina ou quatro painéis de vidro, cada um deles com 2 metros de altura por 150 metros de largura, colocados na plataforma de embarque da Estação Consolação do Metrô de São Paulo. Os planos longilíneos com gradações de azul e vermelho foram estrategicamente projetados para ser contemplados enquanto os vagões do metrô freavam ou iniciavam sua marcha.

A sala especial preparada para a artista a convite de Nelson Aguilar, curador da XXIII Bienal Internacional de São Paulo, foi mais um marco na trajetória de Tomie Ohtake. Para quem ainda a tinha na condição de pintora foi uma surpresa deparar com um conjunto de esculturas inteiramente original, em nada semelhante às suas outras experiências nesse campo. As esculturas anteriores eram formas que, ainda que curvas e ondulantes, possuíam peso e por isso estavam sempre apoiadas na terra ou na água. Agora não. Agora elas tentavam o ar. Estavam enamoradas dele. Por isso foram reduzidas ao extremo. Desmaterializaram-se até se transformarem em linhas brancas que elegante e alegremente percorrem o espaço. Como os desenhos invisíveis que traçamos com as pontas dos dedos. As peças foram dispostas no piso e penduradas no teto do terceiro andar do pavilhão da Bienal de São Paulo, o prédio branco projetado por Oscar Niemeyer, justamente ao lado das bordas sinuosas, o guarda-corpo que dá para o vazio que atravessa os três andares. Encostadas ou suspensas elas retinham das pinturas apenas a linha que, de tão independentes, conquistavam o espaço.

A busca não cessaria aí. Da linha ao plano, as esculturas encorparam e ousaram desafiar a gravidade. A rotina do trabalho no estúdio feito à base de maquetes e arames retorcidos foi estendida aos galpões industriais das metalúrgicas e até siderúrgicas, ao som dos baques e estrondos do ferro contra o ferro, nas torções obtidas pelas calandras gigantescas. Engenheiros calculistas como Aluísio Margarido, além de especialistas do processo de execução, como Jorge Utsunomiya e Vera Fujisaki, passaram a ser colaboradores regulares. Obras como a que hoje está colocada no Parque Industrial da Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, como também a enorme Curva de Moebius instalada no pátio interno dos Laboratórios Aché, são exemplares da capacidade da artista em domar o metal. Sob suas mãos os planos descrevem curvas caprichosas e gráceis como se fossem constituídos de matéria mole, como se estivessem sob a ação de uma intensa ventania.

Uma última conquista refere-se à obra composta por 12 círculos deformados de metal branco. Da pintura à escultura, da escultura à instalação. Não se enquadra como uma obra a ser contemplada. Deformadas, cada uma das partes toca o chão em dois pontos, alçando-se ao ar, embebidas de desequilíbrio. Cabe ao espectador passar por elas e tocá-las para que o chão se reinvente como um plano móvel, mar ou nuvem, em constante mutação.

1

Diante da sua pintura, o crítico vive um permanente desafio: ou fala de pintura, ou deve recolher-se. Com efeito, em suas telas, Tomie Ohtake não descreve situações vividas ou sonhadas, não comenta nem recria a realidade à sua/nossa volta, não avança para análises sociais ou políticas, não é nem confessional nem autobiográfica. Assim, não há nada em que o crítico possa agarrar-se para escapar ao desafio de falar de pintura.

Mas falar da pintura de Tomie é falar, antes de tudo, da forma. É dela que nos recordamos quando pensamos em sua pintura. Em 1976, comentando uma exposição da artista, escrevi: “Guarda-se na memória, com absoluta nitidez, aquela precisa forma, ao mesmo tempo rigorosa e suave. Guarda-se na memória aquele gesto preciso, que faz caminhar a cor dentro da cor, em ondulações. Guarda-se na memória aquela precisa forma/cápsula, como que suspensa no espaço, ao mesmo tempo tão solidamente presa à tela. Guarda-se na memória aquela precisa sucessão de formas-em-arco, ocupando a parte inferior da tela. Formas precisas e nítidas, que nos emocionam como certas manhãs de sol, muito claras, quando todas as coisas parecem adquirir o mais perfeito equilíbrio, como a luminosidade calma e macia de certas tardes outonais, como a inteireza da pedra, da onda, do silêncio”.

É como se Tomie Ohtake criasse as formas que precisamos ou desejamos. Formas nítidas e precisas, capazes de atender às nossas necessidades, que são profundas e permanentes, de ordem e de beleza, de claridade e de frescor, de transparência. Formas que funcionam como uma espécie de higiene do olhar, um contraponto necessário à fragmentação e dispersão do mundo atual, caótico e veloz, apegado à materialidade dos objetos e ao consumo. Um contraponto necessário ao excesso de realidade contingente, ao bombardeio de informações inúteis veiculadas pelos meios de comunicação de massa. Por isso suas formas permanecem em nossa memória como modelos ou arquétipos de um mundo de luz limpa, saudável, digno de viver.

2

Porém, forma não é invólucro, da mesma maneira como o conceito de precisão não se esgota no campo visual. É antes de tudo um princípio formador. Na perspectiva da teoria da gestalt, a forma é estrutura. Uma estrutura totalizadora. O mundo é regido por determinadas leis que não percebemos visualmente. É o artista, como afirmou Klee, que torna visível o invisível do mundo. Assim, temos o mundo como Forma, isto é, estrutura, e como formas, isto é, manifestações individualizadas, particulares. Entretanto, esta forma particularizada é simultaneamente cor, textura, matéria pictórica, um modo de pincelar e, no limite, um clima, uma atmosfera. Vale dizer: integram uma estrutura maior, mais complexa, um continuum espaço-temporal, que é a Forma. A pintura de Tomie Ohtake é Forma e formas.

O crítico e historiador Lionello Venturi escreveu, em 1969: “A perfeição da forma não existe, isto é, toda forma é perfeita quando criada. A perfeição da forma depende da personalidade do artista, e isto é tudo. Para ver se a forma é perfeita basta reconstruir a personalidade do artista e compreender se ela tem sido absorvida por sua imaginação criadora”. É verdade. As formas criadas por Tomie persistem em nossa memória, enriquecendo nossa existência, porque são consistentes, íntegras, inteiriças. E são convincentes porque se sustentam numa personalidade forte. Não importa se depois de concluídas, postas a viver na tela, no mundo da cultura, elas se tornem impessoais e anônimas, como tantas outras formas, que a cada momento estão confirmando a beleza do mundo.

3

Num dos raros depoimentos de Tomie Ohtake sobre sua obra, publicado no catálogo do XV Salão de Campinas, 1975, ela afirma: “A minha obra é ocidental, porém, sofre grande influência japonesa, reflexo de minha formação. Essa influência se verifica na procura de síntese: poucos elementos devem dizer muita coisa. Na poesia haikai, por exemplo, fala-se do mundo em 17 sílabas. Sendo poucos os elementos, eles devem ser muito precisos, tanto na forma quanto nas cores e nas relações”. A artista nasceu em Kyoto, uma cidade sagrada, onde os edifícios religiosos, construídos com madeira, são estruturalmente impecáveis. Os encaixes, os espaços internos, valorizando os vazios, os telhados e as varandas revelam uma extraordinária economia expressiva. Essa vivência do sagrado foi complementada com estudos da arte da caligrafia e do desenho, nos cursos primário e secundário. Mas Tomie, que se transferiu para o Brasil em 1936, só iria iniciar-se em pintura em 1952. Contudo, definiu seu próprio repertório de formas, impregnando-as com sua personalidade, somente nos anos 70, quando a artista, já perfeitamente integrada ao circuito brasileiro de arte, alcançou, no dizer de Mário Pedrosa, “os altos padrões espirituais colocados pela sua personalidade”, reencontrando, ao mesmo tempo, suas raízes japonesas. O que Noma Seroku definiu como a característica fundamental da arte japonesa – “a profundidade espiritual que se encontra na simplicidade de sua expressão” – aplica-se, também, à pintura de Tomie Ohtake.

Artista construtiva, Tomie não apóia seu trabalho criador em bases matemáticas ou no autoritarismo das linhas retas e planos ortogonais. Se, como vimos, raramente se dispõe a explicar seu trabalho, é porque ele não se prende a nenhum dogma estético, a nenhuma teoria prévia. É uma intuitiva, como tantos outros artistas construtivos brasileiros. Seu método de criação é empírico, o que não lhe retira o rigor nem nos impede de analisar sua pintura em termos intelectuais, levantando algumas constantes ou categorias formais, que são recorrentes nas diferentes etapas de sua obra e que, perfeitamente coerentes, resultam num “discurso de formas”, conformando um pensamento plástico.

4

A fase figurativa de Tomie, muito curta, conta pouco no conjunto de suas obras, no entanto, destaca-se uma tela de 1952, na qual vemos uma seqüência de casas conjugadas cortando a tela em diagonal, que antecipa a composição em arcos amarelos, encadeados, produzida em 1974. O telhado que se impõe como uma grande faixa vermelha, à esquerda, na tela de 52, é como que deslocado para o chão, na obra de 74. A função de ambas as faixas é manter a composição na bidimensionalidade do plano. Outro ponto comum: a dominante amarelo-laranja. Segue-se um período de tateamentos, no qual a artista oscila entre uma figuração residual e uma vontade de abstração, entre a linha, ainda atada à figura, e a mancha que quer se impor, entre um grafismo persistente e a matéria que se insinua quase tátil.

5

Porém, foi na virada da década, 1959-62, que Tomie surpreendeu com uma série de trabalhos impecáveis, que não reluto em apontar como um auge da abstração informal no Brasil. Na verdade, rotular esses trabalhos de informais é uma impropriedade, pois nada há neles que os aproxime da retórica gestualista do tachismo, da velocidade de execução como norma, da matéria ocasionalmente atraente, mas decorativa. Ao contrário, são trabalhos sofrida e demoradamente elaborados, camada sobre camada, um diálogo ininterrupto e persistente entre o por e o sobrepor, entre o des-fazer e o re-fazer, entre manchar e des-manchar, entre linhas, quase-sulcos, grafítadas diretamente na matéria e extensas áreas de não-cor, entre áreas sombreadas e áreas iluminadas, tudo isto para afirmar, ao mesmo tempo, a superfície porosa da tela (espaço) e as profundidades (tempo).

Estas telas representam o primeiro esforço consciente de Tomie no sentido de definir a pintura como forma. Forma viva, segundo a formulação de Susanne Langer, que fala não de formas preci-

sas, mas sim daquelas em movimento, heraclitianas, puro devir. A forma nascente, que se realiza em movimentos contrapostos, divergentes ou convergentes, que ora se expandem até quase sangrar os bordos da tela, ora se concentram, como se buscassem a acalmia temporária de um centro para, novamente, de modo quase instantâneo, refluir em ondas, espirais, concavidades, quedas, mergulhos, abismos, vórtices. Entre os extremos do preto e do branco, múltiplas tonalidades cinzas, que se conjugam com azuis quase apagados, ocres, vermelhos ferruginosos. A linha se dissolve na mancha, o rastro do pincel e da trincha submerge na matéria pictórica. Súbito, um amarelo tenta vir à tona e açambarcar toda a superfície da tela, como se fora o que restou da onda que se esvai em espuma na praia, até ser tragada pela areia. Areia que guarda, por um momento, a memória da água – “aéreos jardins de espuma sitiando a forma viva”.

6

O que se segue, ao longo de toda a década de 60, é o esforço de Tomie para estancar a fluidez anterior, o refluir constante da forma, como se, num assomo de “consciência clássica”, buscasse substituir o precário, o instável, o impermanente e o incontornável da forma viva por algo sólido, consistente, perene. Porém, não o classicismo que remonta à sua origem grega ou ao minimalismo contemporâneo, mas uma espécie de brutalismo vivificador, nem a forma limpa, o contorno preciso, a matéria lisa, mas sim a forma quase rude, a matéria corrugada, o contorno irregular. O grafismo cede, a mancha se consolida em áreas/massas compactas, quase planos, a diagonalidade cromática dos cinzas, intervalada por tonalidades frias, é substituída por amarelos sonantes, vermelhos intensos, azuis ou verdes introvertidos, em confronto amigável com negros ou brancos opacos. É um período de intensa experimentação e, por isso mesmo, desigual como resultado. Porém, entre avanços e recuos, Tomie começa a definir um repertório de formas, algumas das quais, continuamente reformuladas, irão se tornar recorrentes em sua obra. A fenda abre uma fresta por onde passa uma nesga de luz ou divide o retângulo em dois e estes, ainda umbilicalmente presos, se flexionam, simetricamente. O semicírculo aparece ora sozinho, como se fora um braço de rio, ora em frente à sua contra-parte, ambos ligeiramente torcidos, criando entre eles espaços virtuais. O triângulo é como um bólido irrompendo bruscamente no espaço, precariamente equilibrado entre as quatro “paredes” da tela. Tomie joga continuamente com estas e outras formas, às vezes quase se tocando ou tendo a separá-las formas menores, negras, às vezes, ainda, superpostas, como puras camadas de cor.

Monumentais, impactantes, potencialmente abstratas, estas formas-signos lembram menires, toscas arquiteturas de pedras, bípedes. A meio caminho entre figura e abstração, repousam, ascendem ou flutuam no espaço da tela, deixando, assim, sem solução a relação, sempre problemática, entre fundo e superfície, recriando, assim, contraditoriamente, o espaço representativo. Numa pintura de 1963, obra tipicamente de transição, mas plenamente realizada, a cor ocupa integralmente o espaço da tela, que está dividida em dois planos, cromaticamente diferenciados. O inferior, retangular, ocupa um terço da tela e o superior, formando um quadrado, os dois terços restantes. O peso maior do vermelho inferior é compensando pela quantidade maior de branco, que abriga uma área central, azulada, dividindo virtualmente o plano superior em dois retângulos. A oposição fundo e superfície persiste minimamente, sutilmente, na margem estreitíssima a separar a área pintada do bordo rígido da tela. Em duas outras telas, que estão entre as mais significativas do período, o modo como as formas-signos foram implantadas no espaço da tela é tão poderoso e perturbador que elas acabam por contaminar, com sua pulsação, o próprio fundo, que, ativado, passa a integrar, gestalticamente, a espacialidade da obra.

7

No período que se inicia em 1973, é a preponderante curva, em suas diferentes configurações e desdobramentos: arcos (1973-1982); formas ovaladas ou capsulares (1976-1979); formas tubulares (1978-1982); formas orgânicas (1979- 1982). Curvas que eventualmente se compõem com retas: qua-

drados, retângulos, triângulos, trapézios. Uma seqüência de fotos, reproduzidas no livro de Casimiro Xavier de Mendonça, sobre Tomie Ohtake, de 1983, ilustra os mecanismos de criação da artista. Ela aparece sucessivamente lançando linhas com um bastão de carvão, com o pincel largo, molhado de tinta, correndo sobre o tecido, de tesoura na mão, recortando, no cartão, as formas que, depois de muito analisadas e confrontadas, serão implantadas na tela. A produção dos anos 70 tem origem, quase sempre, nessas formas recortadas. É com essas formas – nítidas, precisas, claras – que a artista irá construir sua arquitetura pictórica. O edifício Tomie Ohtake.

Se a arquitetura se organiza a partir de uma relação entre peso e suporte, isto é, entre entablamento e coluna, é o arco que irá determinar os diferentes estilos arquitetônicos. Se, nos anos 60, foi possível relacionar, aqui e ali, em certas formas de Tomie, o menir e o dólmem, nos anos 70, a presença do arco é avassaladora. Assim temos o arco pleno, o arco polilobado, o arco abaulado, o arco abatido, o arco-cruzeiro e, avançando no sentido da apropriação de sistemas construtivos mais complexos, arcadas, arcarias, arcaduras, arcobotantes, arco-montantes, etc.

Não se trata, porém, de repertoriar, na tela, os diferentes tipos ou famílias de arcos, alguns inventados ou recriados pela artista, mas sim de definir a forma pictoricamente, estabelecendo novas relações estruturais entre linha, cor, mancha, espaço, tempo. Relações que determinarão o aparecimento de ritmos puramente visuais: encadeamentos, repetições, deslocamentos, superposições, rebatimentos, etc. Se, na configuração dos arcos, a ênfase é posta na linha, a forma arqueada se destaca nitidamente no espaço da tela. Como conseqüência, o edifício Tomie se enriquece com um novo vocabulário arquitetônico: janelas, portas, colunas, óculos, aberturas ou vãos que se organizam aos pares, trincas, seqüências, em arranjos simétricos ou assimétricos, em seguida, ou simultaneamente, compondo-se com outras figuras geométricas, formando conjuntos híbridos, nos quais o próprio arco se inclina, alteia, pende ou se deforma em irrupções sinuosas, como que figurando sua própria sombra. Entretanto, esta enumeração quase abusiva de formas arquitetônicas funcionais indica apenas um primeiro momento perceptivo. A Forma, como estrutura totalizadora, não se esgota no desenho do arco e por mais atraente ou impactante que seja, ela inclui, também, os vazios ou intervalos que surgem entre as formas, e estas se modificam continuamente com a intervenção da cor.

Esta dinâmica espacial é mais rica ainda quando, na configuração do arco, a ênfase é posta na cor. Tomemos como exemplo uma pintura de 1973, na qual um grande arco pleno, róseo e ricamente texturado destaca-se sobre um fundo vermelho, liso. A base do arco é uma linha que se quebra num certo ponto e sobre a qual irrompe o branco, como se a artista quisesse fundir, numa única imagem, recriando-os, dois ícones da cultura japonesa, o grande círculo vermelho da bandeira e o monte Fuji sempre coberto de neve. Da relação entre esses vários componentes nasce uma espacialidade ambígua, pois o grande arco parece tanto emergir quanto submergir, estando, ao mesmo tempo, dentro e fora do vermelho, dinamicamente.

Porém, a obra-prima da série de arcos criados por Tomie é uma pintura, de 1974, na qual a forma arqueada se desfaz, em ondas sucessivas de cor vermelha no próprio vermelho do espaço. A cor dentro da cor, como arcos dentro do arco. Os pórticos das igrejas medievais têm várias arcaduras em recuo, no gótico, decoradas com estátuas superpostas. Esta tela que estamos comentando seria, então, a transposição para o plano da cor abstrata, de um pórtico que se organiza em arcaduras. Mas esta pintura é, simultaneamente, um extraordinário exercício cromático: a cor trabalhada na cor, na materialidade da qual está carregada. É um ofertório gozoso da cor. A cada nova pincelada a cor se transforma, renovando e enriquecendo a matéria. O que era, de início, quantidade pura, pela intervenção do artista, passa a ser qualidade diferenciada. Cor pigmentária. Corespaço, gerando planos que intermediam fundo e superfície. Cor-tempo.

Por volta de 1976, Tomie introduz em sua pintura a forma capsular, cuja origem pode estar, mais uma vez, na arquitetura. Refiro-me ao “oculus”, cuja função é arejar e clarear o interior do edifício. Com seu contorno impecável, ela se apresenta inicialmente na vertical, ocupando o centro da tela, de um vermelho gradualmente escurecido, e a seguir na horizontal, como se fosse uma nave azulada a se deslocar, silenciosamente, no azul do espaço. Como um planeta azul perdido no cosmos. Mais uma vez, cor sobre cor. Por um momento a cápsula descansa sobre um “pedestal”, para novamente ascender, imobilizando-se sobre a linha do horizonte, ou metamorfosear-se em fava gigantesca, qual Ícaro aproximando-se do sol. Se antes (1959-1962) a mancha era expandida, como que buscando o ilimite da tela, nas cápsulas, as manchas estão aprisionadas num espaço hermeticamente fechado, mas transparente, como se fosse a memória de alguma coisa que vem de longe – no tempo e no espaço. Sua pintura adquire, então, uma dimensão temporal. Não o tempo como movimento (cinetismo), mas como projeção anímica. De longe e de dentro. Profundidades e interioridades.

Entretanto, a máxima realização da curva na pintura de Tomie Ohtake, seu momento de maior vigor, é a série de pinturas datadas de 1978 a 1982, organizada a partir de uma forma tubular. Esta é, na verdade, a recriação do arcobotante, que se apresenta, na maioria das vezes, invertido. No edifício religioso, o arcobotante é o arco que, do lado de fora, apoiado nos botaréus, sustenta o empuxo das abóbadas. É um dos muitos componentes arquitetônicos que atendem à vontade irresistível de elevar cada vez mais o edifício religioso na Idade Média. Willelm Worringer lembra que a expressão da arquitetura gótica não se sustenta sobre a matéria, mas procede de sua negação. Desmaterializar a pedra significa, pois, espiritualizá-la. Em outras palavras, se a essência da pedra é o peso, que se sustenta na horizontal, o arquiteto gótico busca o seu contrário, o espírito, que se realiza na vertical. Tomie transplanta o arcobotante para dentro da tela, cuja função, entretanto, não é verticalizar o suporte, mas, ao contrário, reforçar seu formato original, que é invariavelmente o quadrado. Se, por um lado, a poderosa estrutura tubular parece avançar, virtualmente, para além da tela, por outro, a curva nunca chega, de fato, a ameaçar a estabilidade do quadrado. Ao contrário. Assim, a primeira impressão que temos é de peso e imobilidade. Estas pinturas, fortes e impressivas, afirmam uma clara vontade de forma. Esta impressão persiste mesmo quando, ousadamente, Tomie constrói a forma tubular apenas com o branco da tela, isto é, com o vazio. Ausência que se faz presença. O vazio pleno.

Se, nas configurações anteriores da forma arqueada ou capsular, a sensação visual que experimentamos é de leveza e elevação – “Eu habito nas alturas e meu trono está numa coluna de nuvens” –, na série que estamos comentando, a sensação é diametralmente oposta – densidade, materialidade, espessura. Neste sentido, Tomie estaria mais para o românico que para o gótico, mais para o mosteiro que para a catedral. Recordemos que a artista, naquele raro depoimento de 1975, afirmou que sua pintura é ocidental, mas sofre grande influência japonesa. Ora, o românico, estilo essencialmente massivo e cerrado, tem origem na igreja cristã primitiva, mas tomou de empréstimo da arte oriental várias das soluções que viria empregar. O românico, mais ainda que o gótico, está no centro do embate Norte/Sul, embate que, projetado nos dias de hoje, se dá entre Oriente e Ocidente. “O românico” – diz ainda Worringer – “tem essa gravidade grandiosa, colmada de caráter, essa magnificência algo pesada que se produz quando dois mundos artísticos não logram compenetrar-se e permanecem, honrada e rudemente, contíguos”.

8

A poética de Tomie Ohtake tem como base o binômio linha/mancha. A linha é espaço, a mancha é tempo. A linha define o território a ser ocupado, concentra, delimita, é arcabouço, ossatura. A mancha expande, dispersa, introduz o vago e o impreciso. Linha e mancha são, no entanto, reversíveis. De ascética e sólida que era, a linha se faz sensual e fluídica, enquanto a mancha, antes aberta e expansiva, recua, se fecha, se imobiliza. Há momentos em que a mancha, encarada como cor, concentra, incorpora, adensa, cria planos, é puro espaço. E a linha balança, distende, se faz trêmula,

amacia ou amortece a rigidez da reta, da curva, como se, míope, a artista visse não uma, mas um tumulto de linhas que se des-mancham em “curvas vertiginosas, sombreadas”.

Tomie nunca chegou à secura minimalista, da mesma maneira como apenas tangenciou o informalismo de seus conterrâneos japoneses no Brasil, sem resvalar para o vale-tudo tachista. Não sendo uma artista fria ou cerebral, mas tampouco emotiva, nunca desejou a geometria pura, o hard-edge, a pintura rigorosamente plana. Se, em algum momento, uma ordem excessiva e autoritária ameaçou se impor, a artista de imediato contrapôs, no mesmo plano, o impreciso, a mancha, um feixe de linhas sinuosas e ondulantes que, ao mesmo tempo, pressionam o arcobotante e suportam a pressão que este exerce sobre um dos cantos da tela. Ou, mais discretamente, uma linha ou traço que passa verticalmente pelo centro do arco abaulado, ou, longitudinalmente, sobre uma área de cor que, vindo do fundo da tela, se impõe na superfície, como um plano, a curva menor que se afasta um pouco da curva maior, abrindo uma fresta por onde passa uma nesga de luz.

9

Uma pintura abstrata de Tomie Ohtake, dos anos 60, discretíssima na forma e na cor, ocupa toda a extensão da capa do livro de poemas de Olga Savary, *Magma*, de 1982. Difícil antever, na obra reproduzida, a poesia ostensivamente erótica da autora, que diz: “Não acredito em empertigadas metafísicas/mas numa alta sensualidade posta em uso:/ que o meu homem sempre esteja em riste/ e eu sempre úmida para meu homem”. Talvez tenha sido apenas um desses acasos reveladores, mas ele trouxe à tona um aspecto ainda não estudado da pintura de Tomie – a forma sensual.

A arte está ligada ao sexo no seu próprio funcionamento e não somente através de suas representações, vale dizer: o erotismo tanto pode estar no tema e na forma quanto na pulsão criativa, na energia libidinal que o artista põe na realização da obra. Assim, toda obra de arte contém, em maior ou menor grau, doses de erotismo e sensualidade, mesmo aquelas abstratas e, entre as obras figurativas, as de caráter religioso. Vários autores já relacionaram os excessos místicos aos excessos eróticos. O baldaquino de Bernini, na Igreja de São Pedro, em Roma, comentou Georges Bataille, foi considerado obsceno e inconveniente. A torsão arrogante e entumescida dos volumes, sua ereção formal, foi vista como incongruência no coração de um espaço de meditação. O mesmo Bernini, ao figurar o êxtase místico de Santa Teresa, deixa o prazer se expandir pelo panejamento, em ondulações gozosas irreprimíveis. Auge da forma erótica no Barroco, esta escultura é, na verdade, uma representação do orgasmo. O erotismo fica a meio-caminho entre a sensualidade e o obsceno. A sensualidade é uma proposta sutil: sugere, insinua, alude mais que descreve ou revela. Ao contrário, o obsceno, no dizer de Baudrillard, torna hipervisível a cena erótica, sendo, pois, a ausência total de sensualidade ou prazer.

A pintura de Tomie é sensual e, como tal, apenas episodicamente erótica. Entre as formas criadas pela artista, nas diversas etapas de sua obra, algumas podem ser vistas como eventualmente eróticas, permitindo analogias fálicas, vaginais, uterinas: fendas, furnas, grutas, pregas, púbis, ancas, línguas, formas rombudas, formas roliças que se acasalam, formas penetrantes que buscam se aproximar do clitóris ou da glote, mas, ainda assim, mais alusivas que intencionalmente figuradas. Em apenas um curto período, estas formas parecem indicar uma vontade consciente de erotismo. Refiro-me à série de pinturas realizadas em 1987, invariavelmente, e não por acaso, de um vermelho afogueado, cor de carne, na qual vemos ancas e nádegas, a “bunda de mil versões, pluribunda”, como escreveu Carlos Drummond de Andrade num dos seus poemas eróticos. Esta série tem dois antecedentes magníficos, datados de 1981 e 1982, nos quais vemos dois arcos, fortemente rebaixados, rotúndicos e pesados, a parte inferior, fendida, bem rente ao chão da tela, a lembrar a forma da coivara, em cujo interior a brasa se transforma em carvão.

Porém, o que predomina ao longo da pintura de Tomie não é o erotismo como tema, mas a forma

sensual, que se manifesta sobretudo na matéria e na cor, vale dizer, na pele da pintura, no corpo da cor. Matérias quase táteis em suas formas-signos, manchas no interior de arcos achatados ou cápsulas, intensidades amarelas, azuis e verdes vibrantes, alaranjados calientes emoldurando contornos bulbosos, linhas que se desmancham em ondas sucessivas, sensualidade que aflora até mesmo nas telas em que emprega apenas o preto, ou quando, ousadamente, redesenha a bandeira brasileira, contrapondo ao autoritarismo do triângulo amarelo uma extensa área verde, como se quisesse cobrir amplitudes amazônicas ou apenas recriar na tela, abstratamente, aquelas imagens, comoventes e sensuais, do anônimo torcedor ou ativista que se deixa vestir, gostosamente, pela bandeira, como se viu tantas vezes na história recente do país.

10

Ao longo de meio século de uma criatividade ininterrupta, Tomie Ohtake criou um riquíssimo vocabulário de formas, as quais, continuamente re-elaboradas e ressignificadas, a partir de um núcleo básico, constituem o fascínio permanente de sua obra. A cada nova etapa, a artista recorre às mesmas formas e/ou estruturas formais, cuja semântica, entretanto, se modifica graças às novas relações cromáticas, matéricas e espaciais que ela busca estabelecer. Este caráter circular e auto-referente da sua obra é reiterado na série de pinturas de grande porte que vem realizando desde 1991. A grande espiral vermelha de 1992 e as espirais verde-amarela e vermelha de 1993 já estavam anunciadas nas telas de 1962 e 1961; o arco rosa, sensualíssimo de 1973, ressurgiu arroxeadado em 1991; a forma erótica de 1987, de um vermelho compacto e pesado, reaparece em 1992, azulada, transparente, como espuma depois do incêndio; a forma capsular ou elíptica (1976) está de volta, negra sobre fundo negro.

Esta circularidade mostra-se também quando relacionamos diferentes etapas ou ciclos de sua pintura. A fase atual, cósmica, é um reencontro com as obras realizadas entre 1959 e 1962, nas quais as manchas esbranquiçadas e difusas já prenunciam as grandes nebulosas de hoje. Nestes dois extremos da produção pictórica de Tomie temos a realização do conceito langeriano de forma viva, a forma como gênese permanente. Se é possível apontar uma metáfora para os trabalhos de 59-62 esta é a água: neblina, ondas, espuma. Para os anos 90 a metáfora é o gás: nuvens, vapores, nebulosidades, massa estelar, galáxias, corpos celestes, Via Láctea, o universo em formação. Em suas obras atuais, a curva segue preponderante: círculo galáctico, anéis e bolas de fogo, rosáceas, elipses, espirais parabólicas. Mas, enquanto nas telas de 59-62 é a mancha que comanda a estrutura, adensando a superfície em áreas, quase planos, de tonalidades que intercalam os extremos do branco e do negro, com resíduos gráficos indicando o curso do pincel e da trincha, nas telas dos anos 90, a pincelada vibrátil, mais toque que extensão, anula ou mesmo destrói a precisão da linha curva, resultando em formas que se dissipam, envoltas que estão numa matéria gasosa, nublada, nuviosa. E não por acaso, a artista substituiu a opacidade corpórea do óleo pelo acrílico que favorece as transparências e veladuras.

Entre esses dois extremos, Tomie construiu seu edifício de formas. Nos anos 60, (1963-1970), o que temos são unidades ou fragmentos de formas, blocos isolados que se combinam ou se confrontam em equilíbrio precário, como se buscassem ainda uma estrutura. Nos anos 70, (1973-1982), Tomie consolida seu vocabulário de formas e, simultaneamente, uma gramática e uma linguagem. A forma, antes isolada, se integra em sistemas mais complexos; em outras palavras, é uma ordem. É o momento de plenitude da forma. Repito: clara, nítida, precisa. A mancha encapsulada. A curva irretocável. O encadeamento rítmico dos arcos. A superfície lisa e uniforme. O preto como cor. O branco como espaço. Diálogo fluente entre a forma curva e o suporte ortogonal. A artista poderia encerrar aí sua obra. Sua estrela ainda estaria brilhando intensamente no céu da arte brasileira.

Mas Tomie não cruzou os braços, satisfeita. Continuou ativa e criativa e, mais uma vez, nos surpreende, abandonando o edifício de formas solidamente construído para aventurar-se no espaço cósmico. Na verdade, um indício de que isto poderia acontecer já podia ser notado num pequeno conjunto de trabalhos, predominantemente negros, de 1987, na qual a forma volta a ascender, estimulada pelo arco ogival. Arco em ponta, que, por vezes, atravessa longitudinalmente a tela, como um bólido ou foguete. Sua pintura atual começa aí, onde o arco se dissolve ou o foguete se desintegra. É um mergulho no abismo exterior, no dentro do imenso fora, na estridência silenciosa do cosmos. A gigantesca rosácea, massa ígnea, está prestes a explodir diante de nossos olhos, bolha pirotécnica implodindo o espaço da tela. À desmaterialização do pétreo corresponde a desgeometrização da linha. Não há fundo, não há superfície. Apenas gás, vapor, éter.

1

Na tradição da pintura clássica do zen-budismo, o traço tem preeminência. A pintura se elabora por meio de “uma linguagem linear de certa frieza, distanciada e muito pessoal. O traço aqui não possui nenhum valor próprio. É uniforme no que concerne às suas características: é fino, preciso, de utilidade objetiva”, informa Helmut Brinker¹. Este é o cânon gráfico da arte zen. No Japão, a adolescente Tomie Ohtake teve aulas de arte no ginásio. Usava o crayon para criar imagens figurativas, já revelando seu claro interesse pela cultura ocidental. Recorda-se que “havia pintura japonesa tradicional, com tinta de terra, mas eu não gostava daquilo, da linha fina e dos detalhes”². Essa postura anuncia uma forma particular do interesse de Tomie Ohtake em arte, que ora recusa peremptoriamente a tradição oriental enquanto dogma estético, ora atua em sua perspectiva, reinventando seu sentido para o presente³.

Tomie Ohtake veio ao Brasil a passeio em 1936. Ficou. Desde seu casamento em 1937 até 1952, interrompeu a pintura para se dedicar à família. Depois de retornar à arte em 1952, suas preocupações se deslocam aos poucos para o abstracionismo. Um pintor japonês, Keiya Sugano, que fazia uma mostra no MAM nessa época, foi decisivo para seu retorno à arte. Depois veio o apoio dos críticos Geraldo Ferraz e Wolfgang Pfeiffer. “Mário Schenberg conversava, estimulava-me a experimentar, dizendo que o trabalho de arte é assim, que nem ciência”, revela a artista.

A imigração japonesa para o Brasil nas primeiras décadas do século XX iria necessariamente ampliar a pauta formadora da arte do país. Já não mais por exotismo como influência européia de “japonaiserie” surgida em consequência do período Meiji, mas pelo encontro fecundador do ambiente artístico local com esse novo aporte. Instaura-se uma nova etapa no processo de hibridização em que a cultura do Brasil se formula agora também por sua origem nipônica. Nesse processo, em que se altera o horizonte e a densidade da arte produzidos no país, incorporam-se as figuras brasileiras de Tomie Ohtake, Flávio Shiró e Manabu Mabe, nascidos em Kyoto, Sapporo e Kumamoto. Na obra de Mabe, sobretudo no final dos anos 50 a meados da década seguinte, o ataque do pintor à tela convertia toda a gestualidade da arte ocidental, com suas variações do expressionismo abstrato ao conservadorismo tachista, condensado num gesto caligráfico forte. Sua pintura se concluía em alusões ideogramáticas. Os gestos de Shiró operam e consolidam a fusão de experiências e tempos culturais diversos⁴.

Sua pintura conserva memória da ação caligráfica, incorpora o emaranhado das lianas da Amazônia, onde viveu, e finalmente a gestualidade da arte informal européia dos anos 50. Na escritura pictórica de Shiró, a imagem funde a fantasmática da primeira infância no Japão, seu imaginário da vivência amazônica e se aproxima do simbólico pós-surrealista. Se o espaço renascentista havia cessado de dar conta das necessidades do mundo moderno e por isso fora submetido à destruição, conforme Pierre Francastel⁵, a obra de Ohtake responde a desafios de um espaço novo, que inclui encontros espirituais, diálogos e fusão de culturas por meio do signo material da pintura⁶. Tomie Ohtake praticou uma arte que é suave fricção do desejo de estabilidade no tempo que passa.

Pensar a obra de Ohtake exclusivamente na perspectiva dessa participação japonesa na formulação da arte do Brasil ou dos interesses no país pelo pensamento místico asiático seria, no entanto, um ensaio de gueto. O lugar relativo da obra de Tomie Ohtake na arte do Brasil no pós-guerra é bastante complexo, assentado sobre aspectos múltiplos. Mário Pedrosa concede seu aval ao lugar de Ohtake em seus grandes momentos: “Nesses momentos, ela atinge um nível de integração raro na pintura brasileira atual, pela elevação conceptiva, sutileza rítmica, retenção e economia de meios e o im-

peto, o arrebatamento dos espaços criados” 7. Ao lado de sua contribuição individual ao panorama dos artistas de origem japonesa, algumas outras relações da obra de Ohtake devem ser buscadas no ambiente da pintura brasileira. A arte singular de Tomie Ohtake está entre as principais formulações da pintura no Brasil nas últimas décadas. São cinco décadas de uma carreira intensa e sólida. Alguns contrapontos específicos são anunciados entre sua obra e a de seus contemporâneos. Com trajetórias individuais retraídas, Ohtake e Schendel não se afiliaram a grupos ou movimentos. Ambas, tanto quanto Iberê Camargo, atingem a maturidade pictórica na década de 60. Certas aproximações identificam o contato entre a pintura de Tomie Ohtake e determinadas obras do neoconcretismo conforme se verá.

2

A chave da obra de Tomie Ohtake é a pincelada. O gesto é calculado, disciplinado, não ansioso, despregado de qualquer outra intencionalidade que não seja se revelar como superfície. A pincelada é comedida, repetida e aí encontra, no espaço mínimo, a possibilidade da diferenciação no momento vivencial irrepitível propiciado por cada uma delas 8. Da diferença emerge a linguagem. Paradoxalmente, é a partir de uma tradição que exclui a presença da mulher na cena que a obra de Tomie Ohtake parece desenvolver-se: a perspectiva do teatro Nô, e deslocar-se mais recentemente para o Kabuki. As duas formas principais de teatro no Japão oferecem o paradigma de paralelos ao método da pintura de Ohtake 9.

A partir de 1954, Tomie Ohtake fez sua opção pelo abstracionismo. Não se envolve nos debates da arte concretista, nem se marca pela espessura do expressionismo abstrato da Escola de Nova York nem pelo informalismo lírico da Escola de Paris, com seu forte sentido de composição visual ou, eventualmente, tachismo. Nos anos 60, Ohtake adota uma perspectiva analítica da pintura enquanto poética de materialidade, espaço e cor 10. A materialidade, terreno definido por suas noções de pincelada, se concentra em relevos de tinta acumulada ou se dissolve em transparências. A pintura define a topografia da superfície pictórica, a qual, por sua vez, instiga os jogos de percepção: o olhar mergulha nas transparências ou se retém na superfície, travado pelo acúmulo de pintura. Foi com harmonia que Ohtake administrou esses extremos em que o espaço é ora a formulação do vazio do mundo, ora o excesso de sua presença matérica. É aqui que Ohtake cria pontos na superfície para uma relação háptica com a pintura. Se não mergulha no vazio, o olhar tateia a matéria do mundo. Sua relação analítica com a cor 11 pode oferecer-nos, por exemplo, uma riqueza de múltiplas possibilidades do branco. Em jogos com o amarelo, o branco na pintura de Ohtake é magistralmente capaz de acentuar a luminosidade e o calor, ou de esfriar a temperatura cromática, se misturado e desdobrado no vermelho, e ainda operar sombras e profundidades nos jogos com o azul e o preto 12.

“Eu nunca pintei com o emocional. Sempre pintei mais friamente. É sempre colocando camada, camada, camada. Colocando muitas cores, camada, camada até chegar onde eu quero. O gesto era bem mais calmo, caía sempre sobre a tela e seguia uma direção que era mais mental”, esclareceu recentemente a artista 13. Na década de 60, Ohtake desenvolveria um novo método para sua pintura. O pincel de Ohtake toca a tela, depois percorre segura e ordenadamente a superfície. A tinta parece fundir o pincel à superfície do quadro. Essa disciplina da pincelada lembra, de certo modo, a atitude de calígrafos japoneses e chineses. A consciência da pincelada na pintura e caligrafia na China das Seis Dinastias desenvolveu, entre seus Seis Princípios, um método estrutural de utilização do pincel que, ao mesmo tempo, implicava harmonia da alma 14. Esse ideal taoísta de ação, apesar de alterações históricas, se expande e persiste no leste da Ásia. O método, rigorosamente repetido, estabelece o repouso da superfície, caracterizando a pintura de Ohtake.

A pintura de Tomie Ohtake pode ser um cuidadoso trabalho de constituir a laminação da superfície por meio de camadas de tinta. Por insistência da ação de pintura, com sóbrio acúmulo de pinceladas, a imagem encontra coesão pictórica e assim constitui o espaço. Frequentemente, a capa

pictórica não tem grandes relevos e se constrói como superfície coesa. O tempo flui como território de formalização do espaço. No método de pintar de Ohtake, existe algo do teatro Nô, com sua disciplinada lentidão de gestos, solene para os padrões ocidentais. A pintura, sobretudo dos fins dos anos 60 a meados dos 90, não se teatraliza em gestos exagerados, qualquer lentidão corresponde à concentração mental em cada pincelada, quase como se tentasse paradoxalmente buscar sua identidade e similitude com as anteriores nessa aparente indiferenciação.

No panorama da pintura brasileira, a pincelada comedida e o gesto padrão de Ohtake constroem placidez em contraste com a gravidade expressionista da pincelada revolta da fase dos signos, vórtices, dados e carretéis do mais denso Iberê Camargo. A obra de Ohtake, como a de Camargo, se desenvolve como experiência da condução da matéria na pincelada e menos como obediência a um plano de composição. É no processo vivencial da pintura que equilíbrio e estabilidade são atingidos como o punctum da pintura. Frequentemente, a arte de Ohtake parece almejar uma música, que pode ser composta de puro silêncio¹⁵. Enquanto Camargo dá visibilidade a seu violento pathos, Mira Schendel a suas preocupações filosóficas, Ohtake parece buscar a afirmação mínima e delicada do sujeito da pintura. Em algumas pinturas dos anos 60, Ohtake raspa a camada branca monocromática que cobre a tela, para recuperar, em sombras, a base de cor original. É necessário desconstruir o branco, abismo visual da luz absoluta. É como se, atingido o excesso de luz, fosse urgente recuperar a presença da sombra para a definição do relevo do mundo.

Algumas pinturas na década de 70 apresentam linhas retas, ângulos e planos retangulares tratados com disciplinada pintura, mas também imprecisão. Ohtake inventa um híbrido harmonioso. A própria artista escreve que “a partir de 74 as curvas dominam as minhas obras como se fossem formas orgânicas”¹⁶. Esse irracionalismo comedido, deliberadamente instalado no campo da pintura geométrica, alinha essas obras de Tomie Ohtake no projeto da geometria sensível da América Latina que é, tantas vezes, informada por idéias arquetípicas da tradição nativa¹⁷. A geometria sensível é agora fecundada pela perspectiva da cultura do Extremo Oriente, fundada sobre a síntese como valor.

Nos últimos anos, o método de pintura de Ohtake se alterou radicalmente. Suas pinceladas passaram a ser pequenos gestos pictóricos curvos, curtos, agitados. A mão parece mover-se incessantemente de um lado a outro em claro processo de aceleração. Agora, o pincel, instrumento de trabalho, se despreza da tela. As pinceladas atuam soltas, segundo um ritmo visual, como se executassem uma partitura. Entregam-se ao olhar como uma dança do pincel. A arte de Tomie Ohtake celebra a energia envolvida no ato pictórico. Todo o espaço está tomado por uma espécie de imantação. As pinceladas criam a superfície ou se disciplinam em torno de uma definição de um plano circular vazio. A geometria sensível conforma o vazio zen. Isso significa também que agora o contraste vibrante das pinceladas aproxima a pintura de Ohtake da energia visível do Kabuki. A intensidade da cena se agita como superfície da pintura.

3

Consistentemente com sua relação pessoal com o zen e afirmando gostar muito de filosofia, no entanto, Tomie Ohtake confessa não saber se esta forma de exercício intelectual do pensamento está em seu trabalho. A postura da artista é harmoniosa com a reflexão de Daisetz Teitaro Suzuki com respeito à razão: “O zen encontra sua melhor expressão na poesia, e não na filosofia, porque tem mais afinidades com sentimentos do que com o intelecto; sua predileção poética é inevitável”¹⁸.

Na cultura oriental, o zen é uma experiência e uma disciplina, com as quais Tomie Ohtake se envolveu: “Li Daisetz Suzuki. O espírito zen é vida real, não é nada fazer. É fazer uma coisa que naturalmente aconteceu, não se faz muita força e todo dia as coisas que acontecem naturalmente e vão acontecendo”. A poética de Ohtake é o pintar que se vai pintando na disciplina de seu jogo. Não

busca ilustrar, não se apropria, não ilustra o zen. Deixa-se envolver pela pintura, como uma coisa do mundo, e não tenta compreendê-la a partir de sua aparência exterior. O interesse nas idéias zen, que se ampliaram no pós-guerra, com a divulgação no Ocidente do pensamento de filósofos como Daisetz Teitaro Suzuki, encontrou alguns admiradores no Brasil entre os artistas, de Tomie Ohtake a Mira Schendel, ou mesmo mais recentemente Arthur Omar, entre outros. Schendel, ao lado de seu notório interesse pela filosofia ocidental¹⁹ e pela metafísica do Antigo Testamento e da teologia católica romana (que aparece em suas monotipias em 1964), voltou-se para o Oriente, envolvendo-se com o zen, o pensamento místico de Buda e Aurobindo ou a arte de Schi Pau Chi. Talvez o crítico brasileiro mais envolvido nessa abertura intelectual houvesse sido Mário Schenberg, promovendo a integração entre ciência, arte, filosofia no arco Ocidente-Oriente. Para Mira Schendel, por exemplo, o interesse era mais intelectual, na complexidade de suas investigações filosóficas, daí a relação mais analítica. O interesse mais bem existencial de Tomie pelo zen resultou numa impregnação difusa da própria obra. A pintura de Tomie se desenvolveu como uma prática zen: “O quadro não é uma coisa, mas um movimento, podia ser antes, podia ser depois”, conclui a artista. Talvez fosse essa a única possibilidade para um indivíduo que vivenciasse o zen como Tomie Ohtake. Sua pintura parece ser dita pelo zen.

Poderia parecer inevitável que Ohtake revelasse uma predileção por dada pintura ascética: “Rothko, sempre gostei. Talvez vi pela primeira vez em um livro de arte japonês”, revela Ohtake, “eu estou interessada em transparência e profundidade”²⁰. Uma vez indagado se deveria ser construído um museu para sua obra, Mark Rothko foi enfático na resposta: “No, a chapel!”²¹. Esse é seu sentimento de contemplação. Rothko, como Ohtake, Schendel ou Rubem Valentim no Brasil se alinham também numa perspectiva da arte ocidental em que uma pintura não figurativa se alimenta de relações com a metafísica, como Kandinsky, Kasimir Malevitch, Piet Mondrian e Barnett Newmann, como alguns paradigmas modernos²². Em *Escritura e Diferença*, Jacques Derrida discute a escritura do Verbo na cultura judaica. Já Tomie Ohtake escreve que sua obra “é ocidental, porém sofre grande influência japonesa, reflexo de minha formação. Essa influência se verifica na procura da síntese: poucos elementos devem dizer muita coisa. Na poesia haikai, por exemplo, fala-se do mundo em 17 sílabas”²³. Numa carta ao *New York Times* em 1943, Rothko e Gottlieb declaram que “apoiamos a expressão simples do pensamento complexo”²⁴. A posição dos artistas norte-americanos vem de encontro à explanação de Suzuki sobre as diferenças entre o Oriente e o Ocidente: “o Leste é sintético em seu método de raciocínio; não se preocupa tanto com a elaboração das particularidades quanto com uma apreensão compreensiva do todo, e isso intuitivamente. Por isso, a mente oriental, se assumirmos a sua existência, é necessariamente vaga e indefinida”²⁵. A obra de Tomie Ohtake é um paradigma de como o moderno realizou o trânsito entre os dois sistemas mentais, na direção de sua conversão em fato estético.

4

As experiências fenomenológicas propiciadas ao olhar pela pintura de Tomie Ohtake são atravessadas pela dimensão temporal. “Tempo é o que sinto mais”, declara a artista. A vitalidade experimental da pintura de Ohtake ora está em sua disciplina ante o tempo da repetição, ora no tempo que passa, e nunca em violência gestual e conturbação matérica. Tomie Ohtake trabalha simultaneamente vários quadros. “Consigo separar. Não me confundo. Se descubro algumas coisas, levo para os outros. Ou percebo que ficou bom em um, mas não no outro.” É o tempo de todos e o tempo de cada um, como processo de simultaneidade e individualização. O fator tempo em sua pintura passa pelos processos empíricos de acumulação das pinceladas, de sua articulação como superfície e de secagem do material²⁶, para depois se deslocar para uma epistemologia do tempo, mas sempre imbuída de uma dimensão espiritual.

“Na arte do Ukiyo-e, eu gosto da noção de tempo, mais do que das imagens”, diz Tomie Ohtake. No

Japão, o Ukiyo-e – imagens do mundo que passa – transformou a tradição do Urei-yo – o mundo que sofre. O Ukiyo-e é a arte do evanescente e do efêmero. Assim, Ohtake está mais interessada nas noções de tempo do Ukiyo-e do que nos valores plásticos dessa arte, como as delicadas linhas de contorno gravadas na xilogravura ou as combinações estridentes de cores, ou em seu temário bastante literário. A arte do Ukiyo-e só lhe pode interessar como beleza transitória. Essa transiência do mundo pode ainda estar numa pincelada na atual pintura de Tomie Ohtake, na dissolução da cor, na transparência dos espaços, na constituição do vazio virtual, ou na busca de repouso dos círculos em sua presente instalação. Tal transiência é aquela que está nas coisas levadas pelo vento como um chapéu ou a chuva, como nas xilogravuras de Hiroshige nas Cinquenta e Três Estações de Tokaido, na grande vaga no mar de Hokusai, numa das Trinta e Seis Vistas do Monte Fuji, na produção artística do Ukiyo-e. No zen, almeja-se a experiência do vazio intemporal 27.

5

O espaço é um campo de instabilidade em busca de repouso. Talvez como um mar agitado de Hokusai. O espaço da instalação está povoado de grandes círculos brancos de metal. Os círculos se alçam à altura dos olhos ou em dados pontos tocam o chão 28. São doze aros tortos, afligidos por uma deformação topológica, que balançam, obedecendo ao toque do espectador. Só um investimento de energia pelo sujeito pode produzir seu movimento. O círculo, depois de tocado pelo espectador, busca um novo repouso que o livre da arritmia de movimentos do conjunto. Brinker ensina ainda que no zen o círculo é “símbolo do espírito absoluto, como plenitude, como vazio do universo que a tudo envolve, e como multiplicidade e oposição em sua duração, como essência búdica, transcende, fora do espaço e do tempo” 29.

A poética dessa obra ocorre pela transmigração de gestos: riscar, distorcer e mexer. Nesse processo emergem suas relações com a experiência neoconcretista. O gesto desenhou o círculo. Apesar de sua estrutura tubular, as peças funcionam como linhas que conferem coesão ao plano vazio. No período concretista de Franz Weissmann, fios de metal desenhavam cubos no espaço, como sólidos vazios de suas Esculturas Lineares (1954), os círculos da obra de Ohtake são, operacionalmente, linhas. Os aros brancos dessa obra de Ohtake são da família dos planos espessos da pintura de Lygia Clark, nos quais se sulcava a linha orgânica. Também têm algo da intenção de transparência do método escultórico de Amílcar de Castro. Na gênese de sua escultura, Castro corta e dobra o plano de aço. Assim nasce sua escultura. Já Ohtake, ao deformar a linha (tubo de metal), que conforma o plano vazio, converte os círculos (desenho) em escultura. Aqui Ohtake dialoga com Cildo Meireles, que amassa o desenho de um círculo na forma de uma bola, produzindo um sólido: “A diferença entre o círculo e a esfera é o peso”. A operação de Meireles, tanto quanto a de Ohtake, resulta numa espécie de toque no círculo. A deformação produzida por Ohtake provém qualitativamente de uma situação análoga, criada numa tela redonda por Hercules Barsotti. Toda a periferia do círculo branco, pintada de preto, deforma-se no plano da percepção visual do espaço negativo. Esse pintor trabalha com a percepção de espaços de luz e espaços negativos de escuridão, operando jogos neoconcretos de percepção da forma. O Ovo Linear de Lygia Clark é uma pintura em tondo, em que se materializa o pensamento visual da artista 30. No entanto, a circularidade do tempo sofre, sob nosso olhar, uma ruptura sutilmente traumática na obra de Clark (a ruptura da linha-luz) e na de Ohtake (o toque do espectador que perturba o repouso do aro). É o tempo da descontinuidade.

A proliferação dos aros deformados surpreende com a conversão do conjunto em algo que é mais que a soma de seus elementos mediante a transformação qualitativa do espaço. É a emergência da instalação. O fato determinante na obra de Ohtake é ativação da linha-aro, que, deformada, transforma o “desenho” em espaço de instalação, que finalmente será habitado pelo espectador. A escultura propõe um corpo-a-corpo do espectador com outro corpo, o aro 31. Agora, o conjunto de doze aros deformados passa a requerer o tato sob uma outra ordem. O lugar entre aros, ou entrar no vazio do círculo, é uma metáfora da penetração do olhar no vazio das transparências e nas

profundidades virtuais da pintura de Tomie. O toque nos círculos detona a transiência, movimento e dispêndio de energia. O lugar do olhar é o lugar de exploração da dinâmica do mundo. É possível agora habitar o conceito do Ukiyo-e como imagem do mundo que passa. Porque Kandinsky diz ser o círculo tão instável quanto estável 32.

É assim que Ohtake permite a opção pelo investimento de desejo. A obra de Tomie Ohtake, como trajetória íntegra e integral, tem enfrentado o desafio de construir um tempo reconciliado entre a sabedoria de uma tradição e a experiência visual do sujeito moderno. Sua obra parece buscar em nosso olhar um haicai perdido.

Notas

1. BRINKER, Helmut. O Zen na Arte da Pintura (1985). São Paulo: Pensamento, s.d. p.139.
2. Entrevista ao autor em 4 de julho de 2000. Todas as citações de Tomie Ohtake neste texto, a menos que indicado em contrário, foram extraídas dessa entrevista. Portanto, doravante as citações de Ohtake não serão mais referidas em nota de rodapé.
3. Mário Pedrosa observa que “ao dar preferência ao textural em detrimento da exuberância da matéria, a pintura de Tomie se aproxima do descrever fenomenológico da pintura em preto e branco (sumi) da escola meridional chinesa” (Entre a Personalidade e o Pintor. *Jornal do Brasil*, 21 fev. 1961).
4. Ver do autor 1991. Goeldi, Shiró e Cildo Meireles - Infância: o Pará e a Arte. *Arte Pará 10ª*, Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1991. pp.61-71.
5. FRANCASTEL, Pierre. Destruction d'un Espace Plastique in *Formes de l'Art, Formes de l'Esprit*. Charles Lalo et alii. Paris: PUF, 1961. p.175.
6. Olivio Tavares de Araújo observa que “o fato de a língua ‘original’ de Tomie ser a japonesa é lembrado tanto por ocasionais formas soltas no espaço (que sugerem um elemento gestual ou caligráfico), quanto pela qualidade rigorosa da construção”. *Laços do Oriente*. Veja, 13 set. 1972.
7. Op. cit. nota 3 supra.
8. Geraldo Ferraz, um dos primeiros críticos de Ohtake, observa que “a matéria é excelentemente trabalhada por um pincel bem manejado na ondulação pastora ou nos toques de iluminação voluptuosamente tratada, no agenciamento de vibrações indefiníveis que palpitam”. *Uma Pintora Abs-trata*. *O Estado de São Paulo*, 15 fev. 1957. 9. Cabe lembrar que Ohtake desenhou os cenários para a ópera *Madame Butterfly* para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro na década de 80.
10. Dada observação de Mário Pedrosa sobre Tomie Ohtake (No fundo para ela como para velhos, gloriosos antepassados, a cor seria, no fundo, um elemento a que sempre faltaria sutileza) deve ser lida na perspectiva histórica do texto, escrito em 1961, no albor da maturidade da artista in op. cit. nota 3 supra).
11. Casimiro Xavier de Mendonça observou que “Os tons de cada tela podiam chegar a uma perigosa suavidade e na outra emergirem cores de intensos contrastes”. *Tomie Ohtake*. São Paulo: Editora Ex-Libris, 1983. p.143.
12. Essas obras estão reproduzidas como obras de números: 81 ou 101; 94 ou 135; 73 e 57 respectivamente no livro *Tomie Ohtake* de Casimiro Xavier de Mendonça. Citado na nota anterior.
13. Entrevista ao autor em 4 de julho de 2000. Ohtake afirmou a Gilse Campos que “creio que minha pintura ficou ocidentalizada. Evito o subjetivismo, sou objetiva e não me comove em termo de pintura a realidade exterior”. *Tomie Ohtake, o Recado Objetivo de uma Pintura*. *Jornal do Brasil*, 24 de ago. 1969.
14. SULLIVAN, Michel. *Introduction à l'Art Chinois*. Paris: Le Livre de Poche, 1968. p.169.
15. Para Theon Spanudis, as estruturas de Ohtake são como os sons graves de um gongo, mas a pintura de Ohtake tem uma voz limpa, silenciosa, suave. *A Pintura de Tomie Ohtake, Habitat*, mar.-abr. 1965, p.69.

16. 10º Salão de Arte Contemporânea de Campinas Arte no Brasil: Documento/Debate. Campinas, nov. 1975.
17. O termo “geometria sensível” foi usado pelos críticos argentinos Damián Bayon e Aldo Pellegrini, apud Roberto Pontual in América Latina, Geometria Sensível. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1978. p.8.
18. Op. cit. nota 1 supra, p.147.
19. Em 1964, Mário Schenberg trata da relação das monotípias com os haicais de Banshō e Ma Yuan, tratando-as como fruto caligráfico temporal e seu interesse em zen. “Conseguiu se liberar de muitas concepções arraigadas na arte ocidental tradicional e ainda atuando fortemente na arte contemporânea”. Ver Monotípias de Mira Schendel in Mário Schenberg, Pensando a Arte. São Paulo: Nova Stella, 1988. pp.21-4.
20. Theon Spanudis escreveu que “Tomie é mais dura, sólida, mais estruturada e mais musical do que Rothko”, in op. cit. nota 15 supra.
21. “Não, uma capela!”. Apud BARNES, Susan J. The Rothko Chapel, an Act of Faith. Houston: A Rothko Chapel Book, 1996. p. 44.
22. Ver The Spiritual in Art Abstract Painting 1890-1985. Los Angeles County Museum, 1986; CALAS, Nicolas. Subject Matter in the Work of Barnett Newman in Minimal Art, a Critical Anthology (Gregory Battcock, editor). Nova York: E. P. Dutton, 1968. pp.109-15; DUBORGEL, Bruno. Malevitch, la Question de l’icône. Saint-Etienne: CIEREC, 1997.
23. In op. cit. nota 16 supra
24. Apud SELZ, Peter. Mark Rothko. Nova York: The Museum of Modern Art, 1961. p.11.
25. An Introduction to Zen Buddhism. Nova York: Grove Press, 1991.
26. Até 1983 pintava a óleo, que é muito demorado para secar, informa a artista. A mudança de material lhe permitiu melhor resultado da nova proposta de pincelada.
27. OHE, Seizo. Time, Temporality and Freedom in Time and the Philosophies. Paris: Unesco, 1977. pp.81-9.
28. Este trecho é uma condensação do texto do autor sobre esta obra de Ohtake, publicado por ocasião de sua exibição no Paço das Artes de São Paulo e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
29. Op. cit. nota 1 supra, p.31.
30. Lygia Clark: “Olhando-se para um círculo quase completo dentro da superfície de um espaço representativo, tendemos a fechar o círculo visualmente (Lei de Gestalt). Quando temos um círculo quase completo, contornado pela linha-luz bi espaço real, o círculo tende a não se fechar para nós, porque as extremidades da linha-luz, perceptivamente, distorcem a superfície do círculo” (Livro-obra, Rio de Janeiro, 1983).
31. Tomie Ohtake se dedica com muita frequência à escultura, com especial atenção para a escultura em espaço público.
32. Op. cit. nota 19 supra, p.103.

Tomie Ohtake: Pinturas Novas por Gabriel Perez-Barreiro

Esta exposição de pinturas recentes de Tomie Ohtake apresenta um enigma interessante para o crítico ou para o público em geral: como ler as obras sem julgamentos de valor preconcebidos? No caso de Tomie, esses prejulgamentos talvez sejam especialmente onerosos; afinal, ela é uma artista ativa em seus mais de 90 anos, com meio século de uma produção que, embora amplamente reconhecida no Brasil, é de certa forma marginal à história da arte oficial do país. É claro que a falha aqui provavelmente não é da artista, mas do modelo que defende uma história com limites e categorias inflexíveis, que inevitavelmente serão confundidas por uma artista como Tomie, cuja obra vive precisamente no espaço intermediário entre os binários absolutos com que a história da arte costuma trabalhar: abstração versus figuração, expressionismo versus formalismo, tinta versus conceito. O trabalho de Tomie surpreende exatamente por sua capacidade de ser as duas coisas ao mesmo tempo, portanto, um desafio a nossa tendência como historiadores a procurar posições absolutas que facilitem nossa tarefa, mesmo que não reflitam tão bem a realidade.

Outro preconceito que velou a compreensão do trabalho de Tomie é sua origem japonesa, que, embora sem dúvida importante, talvez também tenha se tornado uma espécie de categoria absoluta, de modo que a discussão de sua obra com frequência descamba para o zen, o budismo ou a caligrafia, como uma forma de orientalismo contemporâneo. Embora esses elementos sem dúvida estejam em seu trabalho de inúmeras maneiras formais, e talvez até no impulso filosófico, eu afirmaria que estas são fundamentalmente pinturas contemporâneas, de seu tempo e sua cultura, e que seguir um caminho até o antigo Japão pode ser mais uma maneira de evitar um confronto honesto e direto com essas pinturas enquanto objetos e imagens.

O que há exatamente nesta série de pinturas recentes? Em primeiro lugar, é imperativo explicar o que não é visível neste catálogo. Como em qualquer reprodução, as qualidades físicas das obras não são bem representadas na imagem impressa e veiculada, mas neste caso especificamente o encontro com o objeto é de extrema importância. A escala de cada pintura é cuidadosamente escolhida para preencher o espaço óptico do espectador no ponto exato entre o sufocante e o confortável. Essa decisão aparentemente simples, de produzir 25 obras aproximadamente da mesma escala (entre 150 e 200cm em cada lado), cria o formato de uma série e variações, sem hierarquia, mas que preparam o espectador para um delicado percurso pelas ideias e decisões da artista.

Por mais simples que possa parecer, essa “ambientação” para o encontro entre o olhar e a tela é uma habilidade muitas vezes esquecida entre os artistas contemporâneos, talvez como um legado de nosso reflexo modernista para acreditar que a arte encerra seu próprio significado, independentemente de sua apresentação, ou o lado reverso, em que o posicionamento minucioso da tela torna-se uma espécie de instalação a dialogar com o espaço. Isto é diferente; é um espaçamento respeitoso e humano de pinturas convencionais, de uma maneira que atrai o espectador e incentiva sua leitura.

Reconhecendo, evidentemente, as importantes diferenças históricas e culturais, poderíamos pensar na estrutura de uma Via Crucis, em que o observador é levado por uma sequência deliberada, mas na qual cada etapa tem seu significado e seu pathos particulares, ao acrescentar-se à obra anterior e preparar para a seguinte. Isto é fundamentalmente diferente do sequenciamento que surgiu na arte do pós-guerra, particularmente no minimalismo e na arte processual, em que a sequência é o conteúdo. Neste caso, a sequência existe, mas como uma forma de enriquecer a experiência das obras individuais, mais que submetê-las a um padrão geral.

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

As obras também flertam com a metáfora e o símbolo de maneira original. A maioria das telas emprega o círculo como forma central. O círculo é ao mesmo tempo a mais sugestiva e lúcida das formas, carregado de camadas de significado metafórico, enquanto também é, paradoxalmente, tão polissêmico a ponto de beirar o insignificante. O círculo, é claro, é um símbolo de vida, de plenitude, de comprometimento, e também do cósmico. A metáfora cósmica emerge diversas vezes nesta exposição, através da sugestão de planetas, luas e eclipses. O círculo também lembra a interpretação por Pascal do universo como uma esfera cujo centro não está em parte alguma e cuja circunferência está em toda parte, imagem que foi plenamente desenvolvida por Jorge Luis Borges. A forma esférica, pelo menos como representada por Tomie, tem a característica adicional de ser virtualmente impossível de se pôr em escala. Não sabemos se estamos vendo a representação de um corpo celeste enorme ou de um ser microscópico; toda a noção de representação é assim colocada em suspenso.

Essa representação, carregada de dúvidas, de nada e alguma coisa ao mesmo tempo é uma das grandes contribuições de Tomie para a história da pintura, seu desejo de evitar o jogo de soma zero da abstração versus representação, quando na verdade toda representação conta com o abstrato, assim como qualquer abstração deve, por sua própria natureza, também ser uma representação. Os círculos nessas pinturas também são notáveis por trazer à atenção outro trauma da arte do século XX: o relacionamento figura-campo.

Desde Branco sobre Branco, de Malevich, os artistas procuraram uma maneira de aplicar tinta à tela sem sugerir uma ilusão visual ou um espaço recessivo. Muita tinta foi aplicada à tela, e ainda mais tinta foi espalhada sobre papel na tentativa de se chegar à raiz da percepção visual e seu impacto para a compreensão. O Brasil, em particular, tem uma relação fascinante entre o gestaltismo e a abstração desde os anos 1950, exatamente a década em que Tomie começou a trabalhar como artista, e não devemos esquecer seu relacionamento com Mario Pedrosa, o inigualável defensor da arte e da teoria modernas brasileiras. Um único círculo desenhado sobre uma tela inevitavelmente criará um relacionamento figura-campo, mas fundamentalmente diferente das composições de retângulos e linhas que caracterizam a maior parte da abstração, de Kandinsky até hoje.

O círculo ao mesmo tempo delimita e contém o espaço, enquanto evita a perspectiva convencional. Sem começo nem fim, sem em cima ou embaixo, é a forma não hierárquica definitiva, ao mesmo tempo modesta em simplicidade e ambiciosa em referência. Passando de uma tela para outra, os círculos alternam entre as energias centrífuga e centrípeta, movendo-se para dentro e para fora, enquanto alguns deles repousam em perfeito equilíbrio. Esse movimento implícito apresenta um desafio do ponto de vista perceptivo/conceitual, pois não é um relacionamento tradicional figura-campo, mas sobretudo algo orgânico, respirando e quase vivo, outra forma, talvez, de um quasi-cópus, para usar o termo de Pedrosa.

Assim, depois de absorver o virtuosismo dessas pinturas -- sua cor, a forma circular e o equilíbrio

--, ficamos com a pergunta mais importante: o que elas comunicam, qual é sua intenção? Aqui, mais uma vez, devemos começar pelo que elas não são: não são programáticas no sentido de abstracionismo, expressionismo, surrealismo ou qualquer outro "ismo" do século XX. Tampouco são especulativas no sentido de grande parte da arte contemporânea, cuja operação principal é apresentar o tema acima da resolução formal, quase como uma competição com o fotojornalismo na busca desesperada por uma conexão com o "real". Na história da arte moderna, há uma espécie de dicotomia entre a busca pela forma (abstração geométrica) e a técnica (expressionismo abstrato). Em outras palavras, na primeira, forma e composição são os veículos do conteúdo, enquanto na segunda a técnica e seu desdobrar no tempo criam o foco principal. As pinturas de Tomie estão no centro exato dessa divisão: superando a brecha entre composição icônica deliberada e execução vigorosa. Eu diria que essas telas são, acima de tudo, exercícios de geração de temperatura emocional através do ato de olhar.

A obra de Tomie resgata de uma posição de grande risco o ato prazeroso de se olhar atentamente uma determinada imagem para gerar experiências que não podem ser substituídas por outros meios. Não há texto, descrição, manifesto ou descrição contextual que necessariamente fornecerá uma experiência mais rica com a obra do que apenas sentar-se à sua frente e passar algum tempo com ela. Em uma era em que a arte é muitas vezes, na melhor das hipóteses, um exercício contingente de posicionamento e estratégia diante das instituições e dos consumidores do discurso artístico, essa é uma posição corajosa, quase um último grito pela autonomia da experiência artística.

Na última década houve uma explosão de arte contemporânea que lida criticamente com o legado do moderno e o fracasso da utopia. De modo geral, esses artistas se concentram no contexto institucional da arte: como os preceitos revolucionários originais da vanguarda foram neutralizados ou mercantilizados pelo sistema da arte em geral. Tomie assume quase a posição oposta: uma tentativa de recuperar o sonho de uma experiência pura, autônoma e preeminentemente visual, livre de narrativa, representação ou conteúdo literário.

Por isso, no fim das contas, a grande contribuição de Tomie neste corpo de obras é ao mesmo tempo simples e complexa. Ao devolver o visual para o centro da experiência artística, ela cria um desafio sutil e discreto para o espectador reenfocar sua visão, silenciar o discurso confuso que cerca a arte contemporânea e olhar, olhar de novo e continuar olhando.

Tomie Ohtake, Frases Mais Rápidas Que a Mão por Paulo Miyada e Carolina de Angelis Mologni

Esta exposição de pinturas recentes de Tomie Ohtake apresenta um enigma interessante para o crítico ou para o público em geral: como ler as obras sem julgamentos de valor preconcebidos? No caso de Tomie, esses prejulgamentos talvez sejam especialmente onerosos; afinal, ela é uma artista ativa em seus mais de 90 anos, com meio século de uma produção que, embora amplamente reconhecida no Brasil, é de certa forma marginal à história da arte oficial do país. É claro que a falha aqui provavelmente não é da artista, mas do modelo que defende uma história com limites e categorias inflexíveis, que inevitavelmente serão confundidas por uma artista como Tomie, cuja obra vive precisamente no espaço intermediário entre os binários absolutos com que a história da arte costuma trabalhar: abstração versus figuração, expressionismo versus formalismo, tinta versus conceito. O trabalho de Tomie surpreende exatamente por sua capacidade de ser as duas coisas ao mesmo tempo, portanto, um desafio a nossa tendência como historiadores a procurar posições absolutas que facilitem nossa tarefa, mesmo que não reflitam tão bem a realidade.

Outro preconceito que velou a compreensão do trabalho de Tomie é sua origem japonesa, que, embora sem dúvida importante, talvez também tenha se tornado uma espécie de categoria absoluta, de modo que a discussão de sua obra com frequência descamba para o zen, o budismo ou a caligrafia, como uma forma de orientalismo contemporâneo. Embora esses elementos sem dúvida estejam em seu trabalho de inúmeras maneiras formais, e talvez até no impulso filosófico, eu afirmaria que estas são fundamentalmente pinturas contemporâneas, de seu tempo e sua cultura, e que seguir um caminho até o antigo Japão pode ser mais uma maneira de evitar um confronto honesto e direto com essas pinturas enquanto objetos e imagens.

O que há exatamente nesta série de pinturas recentes? Em primeiro lugar, é imperativo explicar o que não é visível neste catálogo. Como em qualquer reprodução, as qualidades físicas das obras não são bem representadas na imagem impressa e veiculada, mas neste caso especificamente o encontro com o objeto é de extrema importância. A escala de cada pintura é cuidadosamente escolhida para preencher o espaço óptico do espectador no ponto exato entre o sufocante e o confortável. Essa decisão aparentemente simples, de produzir 25 obras aproximadamente da mesma escala (entre 150 e 200cm em cada lado), cria o formato de uma série e variações, sem hierarquia, mas que preparam o espectador para um delicado percurso pelas ideias e decisões da artista.

Por mais simples que possa parecer, essa “ambientação” para o encontro entre o olhar e a tela é uma habilidade muitas vezes esquecida entre os artistas contemporâneos, talvez como um legado de nosso reflexo modernista para acreditar que a arte encerra seu próprio significado, independentemente de sua apresentação, ou o lado reverso, em que o posicionamento minucioso da tela torna-se uma espécie de instalação a dialogar com o espaço. Isto é diferente; é um espaçamento respeitoso e humano de pinturas convencionais, de uma maneira que atrai o espectador e incentiva sua leitura.

Reconhecendo, evidentemente, as importantes diferenças históricas e culturais, poderíamos pensar na estrutura de uma Via Crucis, em que o observador é levado por uma sequência deliberada, mas na qual cada etapa tem seu significado e seu pathos particulares, ao acrescentar-se à obra anterior e preparar para a seguinte. Isto é fundamentalmente diferente do sequenciamento que surgiu na arte do pós-guerra, particularmente no minimalismo e na arte processual, em que a sequência é o conteúdo. Neste caso, a sequência existe, mas como uma forma de enriquecer a experiência das obras individuais, mais que submetê-las a um padrão geral.

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

As obras também flertam com a metáfora e o símbolo de maneira original. A maioria das telas emprega o círculo como forma central. O círculo é ao mesmo tempo a mais sugestiva e lúcida das formas, carregado de camadas de significado metafórico, enquanto também é, paradoxalmente, tão polissêmico a ponto de beirar o insignificante. O círculo, é claro, é um símbolo de vida, de plenitude, de comprometimento, e também do cósmico. A metáfora cósmica emerge diversas vezes nesta exposição, através da sugestão de planetas, luas e eclipses. O círculo também lembra a interpretação por Pascal do universo como uma esfera cujo centro não está em parte alguma e cuja circunferência está em toda parte, imagem que foi plenamente desenvolvida por Jorge Luis Borges. A forma esférica, pelo menos como representada por Tomie, tem a característica adicional de ser virtualmente impossível de se pôr em escala. Não sabemos se estamos vendo a representação de um corpo celeste enorme ou de um ser microscópico; toda a noção de representação é assim colocada em suspenso.

Essa representação, carregada de dúvidas, de nada e alguma coisa ao mesmo tempo é uma das grandes contribuições de Tomie para a história da pintura, seu desejo de evitar o jogo de soma zero da abstração versus representação, quando na verdade toda representação conta com o abstrato, assim como qualquer abstração deve, por sua própria natureza, também ser uma representação. Os círculos nessas pinturas também são notáveis por trazer à atenção outro trauma da arte do século XX: o relacionamento figura-campo.

Desde Branco sobre Branco, de Malevich, os artistas procuraram uma maneira de aplicar tinta à tela sem sugerir uma ilusão visual ou um espaço recessivo. Muita tinta foi aplicada à tela, e ainda mais tinta foi espalhada sobre papel na tentativa de se chegar à raiz da percepção visual e seu impacto para a compreensão. O Brasil, em particular, tem uma relação fascinante entre o gestaltismo e a abstração desde os anos 1950, exatamente a década em que Tomie começou a trabalhar como artista, e não devemos esquecer seu relacionamento com Mario Pedrosa, o inigualável defensor da arte e da teoria modernas brasileiras. Um único círculo desenhado sobre uma tela inevitavelmente criará um relacionamento figura-campo, mas fundamentalmente diferente das composições de retângulos e linhas que caracterizam a maior parte da abstração, de Kandinsky até hoje.

O círculo ao mesmo tempo delimita e contém o espaço, enquanto evita a perspectiva convencional. Sem começo nem fim, sem em cima ou embaixo, é a forma não hierárquica definitiva, ao mesmo tempo modesta em simplicidade e ambiciosa em referência. Passando de uma tela para outra, os círculos alternam entre as energias centrífuga e centrípeta, movendo-se para dentro e para fora, enquanto alguns deles repousam em perfeito equilíbrio. Esse movimento implícito apresenta um desafio do ponto de vista perceptivo/conceitual, pois não é um relacionamento tradicional figura-campo, mas sobretudo algo orgânico, respirando e quase vivo, outra forma, talvez, de um quasi-cópus, para usar o termo de Pedrosa.

Assim, depois de absorver o virtuosismo dessas pinturas -- sua cor, a forma circular e o equilíbrio

--, ficamos com a pergunta mais importante: o que elas comunicam, qual é sua intenção? Aqui, mais uma vez, devemos começar pelo que elas não são: não são programáticas no sentido de abstracionismo, expressionismo, surrealismo ou qualquer outro "ismo" do século XX. Tampouco são especulativas no sentido de grande parte da arte contemporânea, cuja operação principal é apresentar o tema acima da resolução formal, quase como uma competição com o fotojornalismo na busca desesperada por uma conexão com o "real". Na história da arte moderna, há uma espécie de dicotomia entre a busca pela forma (abstração geométrica) e a técnica (expressionismo abstrato). Em outras palavras, na primeira, forma e composição são os veículos do conteúdo, enquanto na segunda a técnica e seu desdobrar no tempo criam o foco principal. As pinturas de Tomie estão no centro exato dessa divisão: superando a brecha entre composição icônica deliberada e execução vigorosa. Eu diria que essas telas são, acima de tudo, exercícios de geração de temperatura emocional através do ato de olhar.

A obra de Tomie resgata de uma posição de grande risco o ato prazeroso de se olhar atentamente uma determinada imagem para gerar experiências que não podem ser substituídas por outros meios. Não há texto, descrição, manifesto ou descrição contextual que necessariamente fornecerá uma experiência mais rica com a obra do que apenas sentar-se à sua frente e passar algum tempo com ela. Em uma era em que a arte é muitas vezes, na melhor das hipóteses, um exercício contingente de posicionamento e estratégia diante das instituições e dos consumidores do discurso artístico, essa é uma posição corajosa, quase um último grito pela autonomia da experiência artística.

Na última década houve uma explosão de arte contemporânea que lida criticamente com o legado do moderno e o fracasso da utopia. De modo geral, esses artistas se concentram no contexto institucional da arte: como os preceitos revolucionários originais da vanguarda foram neutralizados ou mercantilizados pelo sistema da arte em geral. Tomie assume quase a posição oposta: uma tentativa de recuperar o sonho de uma experiência pura, autônoma e preeminentemente visual, livre de narrativa, representação ou conteúdo literário.

Por isso, no fim das contas, a grande contribuição de Tomie neste corpo de obras é ao mesmo tempo simples e complexa. Ao devolver o visual para o centro da experiência artística, ela cria um desafio sutil e discreto para o espectador reenfocar sua visão, silenciar o discurso confuso que cerca a arte contemporânea e olhar, olhar de novo e continuar olhando.

A Dimensão Cósmica na Arte de Tomie Ohtake por Miguel Chaia (1)

O homem científico é a continuação do homem artístico.*

F. Nietzsche

Usufruir uma obra de Tomie Ohtake propicia uma dupla experiência – incita a reflexão, num movimento primordial de subjetivação; e estimula os sentidos, em direção às coisas externas do universo.

A produção desta artista vem deixando inúmeras pistas para o olhar e a análise do significado da sua obra. Uma das possibilidades de leitura é oferecida pela presença de uma dimensão cósmica nas suas pinturas, que vem se manifestando desde o início da sua trajetória, mas que exacerba naquelas realizadas a partir dos anos 90.

Mais interessante ainda é que estas obras antecipam, pela intuição artística, imagens do espaço cósmico obtidas por instrumentos de observação de alta tecnologia, como por exemplo, o telescópio Hubble. A poética de recriação do cosmo pela artista, que para a sua elaboração prescinde da intencionalidade, e a crescente utilização de recursos tecnológicos para fotografar ou ilustrar pontos do universo formam um instigante material para aprofundar questões referentes à sincronidade entre arte e ciência e à relação da arte com a filosofia, supondo essas três áreas enquanto fenômenos interligados de produção de conhecimento.

A analogia entre as imagens artísticas e as realizações técnico-científicas remete a algumas das preocupações românticas, como aquelas que supõem o artista como o ser sensível antenado no seu tempo e nos fenômenos adjacentes e, também, como indivíduo portador da capacidade de antecipação do futuro. Entretanto, no caso desta analogia, centrada na obra de Tomie Ohtake, tais formulações românticas não serão consideradas, uma vez que interessa entender questões deste tipo, a partir da análise da obra e das situações de sua criação.

Esta tendência de realização de uma pintura representando espaços, formas e cores que remetem a um mundo cósmico encontra fundamento numa geometria curva, original arcaísmo da linguagem e da expressão artística de Tomie Ohtake, que pode ser melhor explicitada através de duas abordagens distintas, mas vinculadas entre si: a primeira permite compreender esta geometria a partir da análise interna à obra; e a outra considera as condições vivenciadas pela artista e que, direta ou indiretamente, afetam o seu fazer artístico.

GEOMETRIA CURVA: ORIGEM NA OBRA

Na história da arte brasileira, Tomie Ohtake destaca-se por conseguir realizar uma específica síntese entre geometria e informalismo. Uma análise atenta dos diferentes momentos da sua trajetória permite observar como ela mobiliza suas forças para aproximar raciocínio construtivo e sensibilidade gestual, obtendo, assim, uma singularidade estilística fundamentada em referências opostas, como retilíneo-curvilíneo, inorgânico-orgânico, harmonia-deslocamento e simetria-assimetria. Desta forma, questões ou soluções visuais são inventadas sob condições que geram sutis tensões nas suas obras.

Tais tensões organizando amplos espaços pictóricos e conduzindo a criação de formas estão na

base de um tipo de geometria que deverá favorecer a presença de uma dimensão cósmica na obra de Tomie, enquanto expressão de um olhar para as coisas exteriores. Por estar enfocando a natureza, torna-se possível aventar uma comparação entre esta maneira artística de apreender a realidade com a perspectiva técnico-científica, também voltada às coisas da natureza.

A obra de Tomie Ohtake deixa entrever ligações com as formas naturais e, embora não se trate de uma pintura de representação imediata, ela situa-se no entrecruzamento de uma dupla e paradoxal relação entre arte e natureza: por um lado, afasta-se da natureza, não buscando representá-la imediatamente e reconhecendo as regras próprias da arte; por outro, aproxima-se dela ao tomar como referência unidades e padrões naturais que são transformados em signos plásticos estruturadores do espaço pictórico.

As conexões entre as pinturas de Tomie e as imagens cósmicas devem ser, de imediato, buscadas numa análise interna da obra, uma vez que os trabalhos articulam-se em torno de formas orgânicas elementares que lembram (ou sintetizam) seres ou paisagens da natureza – e que podem ter equivalentes no macrocosmo, também este, parte do mundo natural.

Seja no micro ou no macrocosmo, encontram-se linhas e formas curvas, elipses ou círculos, constituindo padrões perceptíveis na concha de um molusco, no contorno de uma folha ou montanha e na configuração de astros, galáxias ou buracos negros. Quando a arte expressa o mundo real, pode-se falar da capacidade de a linguagem apanhar lógicas ou leis que atravessam as diferentes instâncias do cosmo.

No espaço pictórico criado por Tomie Ohtake, a curvatura não é nula (como se fosse a tradução visual do espaço riemanniano), já que os elementos, formas ou estruturas pictóricas são construídos tendo por base que o menor espaço entre dois pontos é um segmento de elipse. Tomie trabalha com o impulso geométrico, porém, não aquele geometrismo baseado na linha reta.

Ao recuperar a herança do controle construtivo e, simultaneamente, valorizar o gesto livre, Tomie pressiona a linha reta, quebrando sua rigidez e estabelecendo como sua unidade sgnica plástica a linha curva. Como desdobramento, surgem arcos, círculos, esferas, elipses ou espirais que passam a ordenar o espaço artístico. Nas suas esculturas recentes, os volumes foram reduzidos, enfatizando a ação artística ao modelar longos tubos através de torções curvas que criam movimentos espaciais e amplos vazios delimitados por fronteiras de linhas ou faixas. Assim, tanto na pintura, escultura como na gravura, Tomie discute e amplia as possibilidades de expressão da superfície, plano, forma e dimensionalidade, criando espaços para o mergulho do olhar, mas de modo que ele fique livre para se elevar e lançar-se num sobrevôo, facilitando a contemplação atenta e lenta da obra, apanhando-a simultaneamente na sua área total e nos seus detalhes e pequenas ocorrências. Trata-se, portanto, de uma relação espacialidade – escala que se manifesta como imensidão, onde a amplitude sempre deixa entrever focos específicos para atrair o olhar.

Nesta imensidão a artista também cria planos que traduzem a idéia de vazio expresso tanto pela sensação de ausências – possibilitada pelo recurso do plano chapado e monocromático, que engendra um nada significativo e silencioso ao se considerar na sua auto-referência – quanto pela impressão de presenças – decorrente do tratamento da superfície e das cores distribuídas em faixas ou áreas que dialogam umas com as outras. Em Tomie, o vazio não é representado e valorizado, por si só, enquanto expressão angustiante que traduz uma impossível conquista, mas sim como convivência de opostos, ordenando assim um dinâmico espaço pictórico.

A cor, enquanto recurso de ocupação da tela, configura-se como um potente elemento na linguagem da artista, que faz sua seleção num estreito espectro. Esta parcimônia no uso das cores (idêntico critério verifica-se na criação das formas) não impede o impacto e a força vibrante do amarelo,

vermelho e azul. A cor dá definições a áreas, traça limites, atenua angulações e suaviza ou intensifica relações de luz e movimento.

Tomie faz a luz brotar e difundir-se em cada obra, de forma a se constituir em mais um elemento básico, assim como a cor, na sua linguagem plástica. No seu espaço luminescente, a artista investiga a questão da sombra, própria das artes visuais, permitindo repor constantemente a dialética claro/escuro como elementos binários, que reproduzem nas composições o quente/frio, o denso/rarefeito, a simetria/dissimetria, o equilíbrio/desequilíbrio e, no limite, a ordem e o caos.

O movimento, na sua representação, também é um elemento explicativo desta geometria curva. Na obra de Tomie, o gesto é congelado no flagrante do seu percurso; compondo uma seqüência temporal que pode ser verificada tanto pelo movimento interno que uma curva ou forma tende a realizar pressionada internamente, quanto pelos vestígios de que tal esforço concretizou-se. O entendimento de que tudo se transforma pode ser apreendido na comparação de diferentes obras, em que as mesmas formas básicas são retomadas, porém alteradas pela passagem do tempo. O ordenamento do espaço pictórico, controlando e expressando movimentações no seu interior, permite reafirmar a presença daquele aspecto temporal na produção artística de Tomie. O tempo pode ser aí percebido em duas dimensões: uma referente ao tempo da ocorrência do fenômeno plástico, portanto impresso na tela, já que a geometria curva contém formas, planos e áreas de cores em transformação e que são flagrados pela artista no movimento de expansão; e outra originada do contato da retina com a superfície da tela, como parte do campo estético da usufruição do observador. Convivem, portanto, o tempo fugaz expresso na obra pela artista e o tempo particular nascido do contato externo com a obra. O tempo encontra-se retido no campo visual da composição e, simultaneamente, transcorre no olhar do usufruidor, que o vivencia na sua natureza de tempo reflexivo, acompanhando a duração da contemplação, fixando-se na memória.

É por isso que, na monumentalidade silenciosa do universo criado por Tomie, o movimento, representado em uma única obra ou perceptível na seqüência das visualidades de quadros, subentende o transcorrer do tempo. Assim, Tomie vai “atingindo realidade total, vai subtraindo, subtraindo para alcançar a magia do Absoluto, em paradas caleidoscópicas”, como percebeu Pietro Maria Bardi (1983).

Fases da representação cósmica

Três fases são fundamentais para se pensar a geometria curva e a dimensão cósmica na obra de Tomie Ohtake: a primeira refere-se aos espaços criados nas pinturas feitas no início dos anos 60; a segunda é dada pelas pinturas produzidas entre o final da década de 70 até meados de 80 (70/80); e a terceira, na qual a sensibilidade cósmica se aguça, concretiza-se plenamente nos anos 90 e até recentemente.

A medida que avança nestas etapas, as pinturas de Tomie referem-se cada vez mais à formação, ao ato de fazer do que à forma, sendo que esta tende a diluir-se na organicidade espacial, anulando a relação figura-fundo. A pintura torna-se um exercício explícito, portadora das certezas e dúvidas da artista.

Nos trabalhos de 1961 e 1962, pode-se perceber, após o olhar apreender as qualidades da pintura, como Tomie também oferece temas que remetem a plantas incomensuráveis do universo. Neste período, a artista constrói um imenso plano geral, como se buscasse recortar uma ampla visão celeste, posicionando-se o mais longínquo possível do seu campo de observação. Trata-se de imensos espaços construídos em cores preta, cinza e branca, contendo manchas, espirais e redemoinhos, que lembram desde mapas meteorológicos até formas de nebulosas, da via láctea, dos buracos ne-

gros e outros fenômenos visuais do cosmo. Estas telas criam a impressão de inúmeros movimentos espiralados, em vários sentidos e em vários pontos da tela, oferecendo ao olhar apanhar grandes movimentos de expansão/contração e fluxo/refluxo.

Tecnicamente, o uso da espátula e a sobriedade das poucas cores imprimem dramaticidade à obra e, com a pintura de grossas transparências para compor nuvens circulares, vislumbram-se espaços vazios ou misteriosas áreas negras.

Já nas pinturas realizadas entre o final de 70 e na década de 80, ao contrário do longínquo distanciamento, pode-se observar que o enquadramento trata das formas aproximando-se delas, colocando-as num primeiro plano. O que antes era etéreo e amplo, agora corporifica-se e materializa-se em imagens que remetem a astros, galáxias ou a outros acontecimentos do cosmo. Primeiramente, ao se considerar as décadas de 70 e 80, descobre-se que a artista realiza uma série de trabalhos em que adota uma perspectiva situada no campo orbital, o que gera o estranhamento da simultaneidade do distante e do próximo. Também para o observador destas pinturas, tem a sua visão transportada para um ponto qualquer de um campo orbital, permitindo fixar um olhar de sobrevôo, ao apreciar obras estruturadas por _ do círculo, que ganha monumentalidade e dimensão estelar.

A seguir, a perspectiva fragmenta-se, permitindo que a artista componha um espaço acessível a uma multiplicidade de visões ou abordagens – processo estruturante muito próximo do cubismo –, gerando obras com faixas que atravessam diagonalmente o quadro, sendo que, em torno delas, podem se agrupar inúmeras linhas ou longas e estreitas áreas, que vibram em paralelo. Em outras obras, estas faixas envolvem estranhamente formas ovóides.

Todo este conjunto de trabalhos contém, paradoxalmente, um absoluto silêncio, como no caso de arcos de círculo criados por $1/4$ de plano da esfera, ou um lento e grandioso movimento, quando faixas, reentrâncias ou linhas expandem-se e não conseguem se acomodar sob nenhuma perspectiva. Por um lado, observa-se o estático e próximo detalhe do corpo cósmico, dado pelo último limite para que o observador apreenda, pela parte, o todo inapreensível pelo olhar. Por outro, constata-se o esforço de assumir a mecânica ou a dinâmica cósmica, tentando acomodar, nos limites de um retângulo, um mundo em eterna transformação, apanhado na sua constante expansão ou refluxo.

Nesta segunda fase, Tomie retoma aspectos pictóricos com os quais já trabalhara nos anos 60: as transparências, a vibração da pintura e um movimento que atravessa todo o quadro, em várias direções. A artista utiliza-se de “várias camadas de cor superpostas e uma estrutura que prende e ao mesmo tempo liberta o olhar sob a pintura. Alguns elementos formais muito simples, círculos, elipses, flutuam no espaço cromático onde ela quebra a idéia de fundo e figura. Todos os elementos pulsam sem que nenhuma forma ganhe a predominância do primeiro plano” (Mendonça, 1991).

Nas obras de 70/80, esta idéia de geometria curva será melhor perceptível quando Tomie avança na utilização sintética dos recursos visuais, renovando os seus signos plásticos, incorporando amplos planos de cores e criando formas bem definidas que passam a ser retrabalhadas em inúmeras variações. Estas pinturas contêm agora formas estruturadoras do espaço imersas em cor e luz. Esta fase desenvolve-se em várias direções, podendo-se aqui apontar quatro delas:

- pinturas em que ainda predominam as linhas retas e formas angulosas, porém atenuadas pela presença da curva. Trata-se de planos retangulares que convivem com o amplo espaço da tela, dificultando a impressão da existência de um fundo;
- pinturas estruturadas por linhas curvas e formas arredondadas, suavemente construídas, monocromáticas e receptoras de luzes que perpassam toda a tela. Estes trabalhos, em que Tomie combina delicados contrastes de cores, caracterizam-se também pela presença de formas ou imagens que estão fixadas ou numa linha do horizonte, ou na linha inferior da tela, insinuando a tridimensio-

nalidade;

- pinturas com características semelhantes às do grupo anterior, mas diferenciando-se por conterem formas e imagens sem suporte ou base de fixação, ganhando o espaço para flutuarem ou mergulharem num amplo plano de cores. Este tratamento visual desdobrar-se-á nas pinturas dos anos 90;
- pinturas que apresentam a simultaneidade de múltiplas perspectivas distorcendo formas e planos articulados por linhas. Nestes trabalhos, faixas curvas pressionam o quadro em diagonal, criando sensações de estranhamento, uma vez que convivem planos chapados, imagens tridimensionais fragmentadas em curvas paralelas e linhas de forte efeito gráfico. A questão básica, neste conjunto, é a da angulação, que será retomada futuramente, quando Tomie assume uma perspectiva orbital para tratar dos semicírculos ou esferas.

Quanto às pinturas dos anos 90, também naquelas produzidas até hoje, forma e fundo se interpenetram, compondo uma unidade visual sem hierarquia. A experiência com a tinta acrílica e a água radicaliza uma proposta visual de cores intensas, com gestos largos e difusos, que dramatizam a pintura, enfumacando as eventuais formas que teimam em emergir. Estes trabalhos possuem uma outra característica: a artista deseja o desequilíbrio e a tensão pictórica, bem como procura incorporar o inesperado do acaso, nascido da movimentação da água colorida na tela.

Nesta terceira fase, verifica-se a presença constante de formas – como círculos (inteiros, segmentados ou concêntricos), espirais e elipses – construídas através de uma técnica que sobrepõe várias camadas de cores dissolvidas na água, o uso de grossas pinceladas multidirecionadas e, também, a utilização de ocorrências deixadas pelo acaso. Num certo sentido, pode-se dizer que a presença do círculo ou da esfera possibilita o ordenamento no caos das cores e no controle da matéria que aspira tornar-se forma. O ordenamento do espaço aproxima-se daquele que é dado pela multiplicidade cubista, permitindo inúmeros e simultâneos enfoques e um distanciamento que imprime à obra uma dimensão cósmica espetacular.

A forma não é necessariamente delimitada, ao contrário, a partir dos anos 90, geralmente ela apenas se insinua, dificultando a diferenciação entre forma/fundo e primeiro plano/plano geral. A luz, que continua sendo um elemento fundamental em Tomie, contribui para dar o caráter monumental do efeito obtido, distorcendo a perspectiva e orientando diversos movimentos do olhar, bem como interfere para clarear/escurecer áreas, ordenar/desordenar parte ou o todo do quadro e delimitar/desmanchar linhas, áreas de cores ou incipientes formas.

As linhas curvas ou concêntricas, que se expandem ou às vezes sobrepõem-se e até circundam formas, lembram ondas cósmicas ou irradiações que se propagam no espaço, remetendo também a pulsares de quasar, ondas eletromagnéticas ou eletrotérmicas e emissões de raios gama da via láctea.

Outras pinturas de Tomie lembram as imagens – obtidas através de instrumentos tecnológicos – da visão geral de galáxias espiraladas ou elípticas e, muitas vezes, a artista também cria formas semelhantes a bojo e braços, disco ou halo destes sistemas estelares. Um outro conjunto menor de pinturas é composto por obras nas quais o orgânico apresenta-se exacerbado, colocando uma discussão próxima ao realismo (fantástico), insinuando configurações de estranhos seres vegetais ou animais: criaturas de qual mundo?

A água é um elemento fundamental nestas obras de Tomie. A partir de 1983, ela passa a utilizar a tinta acrílica cuja base de dissolução é a água. E as características deste líquido, que segundo Tomie Ohtake “é mais forte do que o fogo e a pedra”, são relevantes para imprimir o caráter cósmico nas

suas obras. Desde o tratamento da camada do fundo até as diversas sobreposições de camadas de tintas/cores, a água está presente e distribuída sobre toda a tela.

Nesta fase, há um relativo descontrole das ocorrências na superfície da tela, uma vez que a água tem força suficiente para seguir direção de sentido próprio e, assim, definir áreas ou formas. A água carrega a cor e esparrama-se, deixando formas e volumes semelhantes a nuvens em expansão, nebulosas cósmicas ou compondo séries de pequenas unidades que impedem a diferenciação entre fundo e forma. Criam-se espacialidades coloridas que explodem em surpreendentes e múltiplas ocorrências. Após demoradas observações, a artista passa a intervir na pintura, controlando o seu fazer, com o uso do pincel, sem deixar de avaliar e utilizar o acaso, aquilo que a sorte lhe oferece.

GEOMETRIA CURVA: ORIGEM NA VIDA

A geometria curva e, principalmente, a presença de uma dimensão cósmica na pintura de Tomie Ohtake têm também seus fundamentos nas experiências da pessoa. De imediato, deve-se reconhecer que Tomie mantém forte vínculo com a natureza, de tal forma que esta parece ganhar representação sgnica em boa parte dos seus trabalhos. Devido a esta aproximação/atração, pode-se pensar que a artista realiza um esforço para decifrar códigos do mundo natural, reinterpretando-o em imagens pictóricas. Coloca-se como possibilidade considerar que os seus trabalhos têm o mundo circundante como referência, visualmente presente em resultados sintéticos ou arquetípicos. Da natureza ou do seu ambiente, Tomie retira informações e pretextos para soluções formais ordenadoras do seu campo plástico e elementos necessários para compor o seu imaginário artístico. Embora de difícil identificação imediata, grande parte de suas obras, reafirmando uma figuração construtivista, tem inspirações nas coisas (pedras, artefatos e utensílios diversos), nos seres vivos (conchas, corpo humano) e na paisagem (ocorrências geográficas, vôo de um pássaro, corpos celestes – sol e a lua).

Esta postura frente à natureza e ao cotidiano parece inspirar a artista a tematizar nas obras tanto o micro quanto o macrocosmos, resguardando sempre a manutenção da ambivalência e da autonomia da arte. De uma perspectiva estética, está em discussão a garantia das sinalizações que a artista imprime à obra, bem como da liberdade do usufruidor – decifrador deste universo pictórico sinalizado e agente que completa o significado do trabalho artístico produzido.

Por vários motivos, compartilhar da filosofia Zen, reatualizando valores culturais orientais, amplia as condições de expressividade da artista, capacitando-a a ir do extremamente pequeno ao incommensurável, procurando regradamente a síntese pictórica que “fale do mundo em 17 sílabas”, como escreveu a artista em Catálogo de 1975. Da sensibilidade pelo cotidiano, da necessidade da concentração e da consideração do nada absoluto – vinculados ao zen –, Tomie obtém suas referências para o seu fazer artístico.

Ao se considerar tal vinculação com o mundo circundante e a assimilação de certos valores zen, a pintura torna-se, assim, um suporte de discussão da existência, permitindo reforçar os vínculos que podem estar presentes na relação entre pintura e filosofia. A posição de independência de Tomie em relação às correntes artísticas e o peso da personalidade 3 valorizam e repõem o significado da individualidade, ao mesmo tempo em que ampliam as condições de liberdade para o desenvolvimento de uma linguagem artística autônoma.

Arte e filosofia

A obra de Tomie Ohtake é marcada por uma particularidade: sua pintura potencializa estados de reflexão, induzindo a uma usufruição silenciosa e indicando a necessidade de se alcançar uma forma de conhecimento intuitivo acerca do significado da presença no mundo. Tais características da sua

obra colocam a questão da aproximação entre arte e filosofia.

A pintura ocidental – numa tradição da qual fazem parte Plínio, Vasari, Da Vinci, Constable, Turner e até, recentemente, Kieffer – avançou tendo sempre como preocupação a interpretação da realidade, voltando-se à natureza e às questões do ser humano, no sentido de buscar o escondido, como propõe Gaston Bachelard. Já Merleau-Ponty, de maneira enfática, ao estabelecer a cumplicidade entre arte e filosofia, afirma que a pintura é uma filosofia figurada da razão. Para Michel Ribon (1991:120), a meditação é incessantemente retomada enquanto “a filosofia que anima o pintor paisagista não é a que ele exprime em suas opiniões, mas aquela que seus gestos, cristalizando sua visão, desenham sobre o quadro: uma meditação plástica sobre a vida e a morte, o tempo e a eternidade, a virgindade do mundo e a ressurreição do Ser”.

Neste mesmo sentido, Benedito Nunes (1966:61), aproximando a atividade artística da filosofia e chamando a atenção para a “condição especulativa” da pintura, afirmou que esta “é capaz de oferecer aos sentidos uma tradução sensível, sem erros, da mesma realidade perfeita que o intelecto apreende por intermédio dos conceitos gerais e do raciocínio”.

A relação arte-filosofia, em Tomie, pode ser compreendida quando se considera a sua aproximação com a natureza, o pensamento zen e, fundamentalmente, com o aparecimento da mediação dada pela pintura para pensar a forma, metáfora da presença no mundo.

A pintura da artista remete à questão da arte abstrata ao ser “compreendida como uma continuidade da arte figurativa que a precedeu, uma ligação normalmente ignorada”, conforme propõe Meyer Schapiro (2001:44), ao analisar a obra de Mondrian. No caso de Tomie, a abstração que realiza não está apenas ligada às suas primeiras experiências figurativas, mas fundamentalmente deve ser compreendida na relação com a visibilidade ou figuração encontrada na realidade, a medida que a artista explora a capacidade de as formas geométricas ou irregulares servirem como metáforas. Neste sentido, pode-se falar numa arte abstrata “inteiramente concreta”, por não simular a realidade circundante, mas sim criar um novo universo no interior da tela, através de regras autônomas e da elaboração de relações entre texturas, formas, cores e outros elementos pictóricos (Schapiro, 2001:10 e 13).

As pinturas de Tomie, principalmente aquelas produzidas a partir de meados dos anos 70, podem ser incluídas na discussão da vinculação com o real, através das referências a elementos do ambiente, da paisagem, ou do corpo, insinuadas nas formas orgânicas arredondadas e no predomínio das linhas curvas. Há um grupo de obras de Tomie, na qual “As formas presentes (...) estão sempre fixas num suporte, geralmente coincidente com o limite inferior da tela. São formas verticais em movimentos ascendentes; portanto repetidoras do mesmo movimento imprimido às flores da primeira pintura de Tomie. As pinturas deste grupo já sugerem claramente a tridimensionalidade, uma vez que os elementos ou signos utilizados possuem volume dado pela coloração das bordas e pela relação claro-escuro. Estas formas orgânicas nascem de uma base, da terra, ganhando a qualidade orgânica” (Chaia, 1982).

Estas pinturas contendo formas com sugestões orgânicas remetem a um repertório oscilante entre “paisagens mentais” e “paisagens imaginárias”, levando Roberto Pontual (1976) a traçar uma analogia entre a obra de Tarsila do Amaral e a de Tomie Ohtake: “Não creio estar exagerando quando sinto um ar de Tarsila (nada mais que um aroma distante) nesse modo avolumado, simultaneamente denso e lírico – até mesmo surreal – com que Tomie tem distribuído os seus elementos de pintura. Uma quis a paisagem imediata para transfigurá-la. A outra a está querendo indireta, para recuperá-la.”

Quanto à influência da filosofia zen, a artista afirma “minha obra é ocidental, porém sofre grande

influência japonesa, reflexo de minha formação. Esta influência está na procura da síntese: poucos elementos devem dizer muita coisa. Na poesia haikai, por exemplo, fala-se do mundo em 17 sílabas” (Ohtake apud Mendonça, 1983).

Para Helmut Brinker (1995:7), um traço do Zen corresponde à compreensão e à vivência que o homem tem “das coisas deste mundo – sejam elas vivas ou inanimadas –, a partir do seu interior. Ele deixa-se envolver por elas e não tenta compreendê-las a partir de sua aparência exterior, como fazemos habitualmente. Por isso, as obras de arte zen exigem, como nenhuma outra, daqueles que as contemplam, uma concentração íntima, silenciosa e paciente. Exigem ainda um recolhimento perfeito na observação do depoimento silencioso que, em última instância, reintegra tudo dentro de si, para então remeter tudo ao Nada absoluto (wu, em chinês, mu, em japonês) que jaz além de toda forma e de toda cor”. Por isso, as obras de arte zen carregam o “paradoxo do depoimento silencioso”, traduzido tanto numa atmosfera que impressiona o olhar sem a utilização de palavras, remetendo-o a profundidades abissais, quanto na elevação do usufruidor através de valores ocultos no cotidiano.

Quanto a este último aspecto, a filosofia zen, diferentemente de outras doutrinas religiosas ou filosóficas, não desvaloriza a vida cotidiana, ao contrário, busca apreendê-la por meio de suas experiências e observações, procurando recuperar aquilo que contém em si na forma de espetáculo dos encantamentos da rotina.

É possível indicar alguns elementos referentes à concepção zen que estão presentes na produção de Tomie Ohtake, tais como a procura da síntese, a exigência da concentração (seja do criador ou do usufruidor), a importância da contemplação silenciosa e o seu potencial cognitivo a partir da intuição: “O termo Zen é traduzido em geral como ‘meditação’ ou ‘contemplação’ ou, mais acertadamente, como ‘concentração’. Em sua origem, essa palavra significava a espontaneidade intuitiva do conhecimento que surgia da quietude e do silêncio na progressiva dinâmica existente nos simples segmentos da vida” (Brinker,1995:8).

Assim, ao se considerar a arte uma forma de conhecimento, pode-se recuperar as silenciosas imagens criadas por Tomie, percorrer demoradamente os amplos espaços cavados na tela, deixar-se estarrecer pelas cores e luzes que emergem de vários planos, acompanhar o longo tempo criado pela usufruição da obra e por ela exigido, contemplar o mistério das formas negras e, finalmente, indagar pela vida.

O desenvolvimento da trajetória da artista, caracteriza-se pela busca da essência da arte, realizando uma obra que quer “dizer muita coisa” com “poucos elementos”, e cuja usufruição leva à contemplação (no sentido extenso do estético, religioso e filosófico). A imponência das formas, as sensualidades dos signos e o silêncio da construção pictórica criam um clima adequado à contemplação. As formas são sólidas transmitindo quietude e densidade. Também procuram o equilíbrio entre a razão e a emoção.

Outras análises também apontaram para a realização de uma pintura, em Tomie, que mesmo passando gradativamente das amarrações estéticas orientais para as ocidentais continua guardando um potencial de apreensão de amplas relações do mundo. Neste sentido, ao tratar da obra de Tomie dos anos 80 e as recentes, Spinelli observa que “não se percebe mais, de imediato, o que é oriental ou ocidental nas suas obras (...) Os grafismos, a caligrafia e os símbolos japoneses não aparecem mais diretamente, e percebe-se uma nova simbologia, ligada somente às imagens interiores da artista (...) A tela representa, neste momento, como na cultura oriental, um pedacinho da obra, numa relação micro/macrocosmo. A obra é maior que as próprias dimensões do quadro” (Spinelli, 1985).

Como já foi mencionado anteriormente, os espaços criados por Tomie, na pintura, gravura e até

mesmo escultura, delimitam imagens da imensidade. E é interessante remeter este aspecto a indicações de Gaston Bachelard ao analisar a poética do espaço: “Poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito” (Bachelard, 1996:189). A tradução da imensidão, grandeza e até do vazio em signos plásticos evidencia a produção de Tomie, facilitando a confirmação da idéia de “contemplação primordial” de Bachelard, ao se considerar as qualificações que o olhar ganha ao percorrer uma obra da artista.

Observações anteriores de alguns críticos de arte já levantaram indicações sobre a questão filosófica nas pinturas de Tomie: “A pintura de Tomie é bela e ampla. E nela a gente mergulha num momento de paz e catarse” (Olívio Tavares de Araújo); “La poética y lo transcendental fueron cada vez más evidentes” (Claudio Telles); “Tomie é um caso raro na pintura brasileira ao conseguir essa transcendência, sem que haja em suas telas nenhuma preocupação de ordem metafísica” (Casimiro Xavier de Mendonça).

Uma citação de Frederico de Morais (1987) define claramente o mecanismo pelo qual a obra de Tomie cria uma empatia imediata, liberando a emoção e a compreensão do usufruidor, ao analisar que suas telas “caminham com a gente, sonham com a gente, dormem com a gente. Guarda-se na memória, com absoluta nitidez”. Por sua vez, Bardi (1983) também notou que Tomie realiza “uma pintura de reflexões (...) considerada como um absoluto, autodeterminação primordial”. Estas colocações não só remetem, mas auxiliam na compreensão do significado do tempo pictórico e da qualidade reflexiva presentes na obra desta artista, que se constituem, assim, em mediações no fluxo entre arte e filosofia.

Um outro desdobramento desta questão referente à relação entre arte e filosofia, pode ser percebido por uma certa espiritualidade ou religiosidade que perpassa a obra de Tomie. Na apresentação da mostra “Arte Transcendente”, realizada no Museu de Arte de São Paulo, em 1981, Theon Spanudis (1981), ao discutir a transcendência na arte de artistas como Mira Schendel, Rubem Valentim, Alfredo Volpi, entre outros, escreveu a respeito de Tomie: “nos últimos anos Tomie, nutrindo-se sempre mais e mais de suas raízes antiquíssimas e ancestrais [japonesa], começou a desenvolver formas lapidares que convidam à contemplação mística, formas que em leves conjuntos representam o essencial após jogar e sacrificar tudo que é supérfluo. Como o franciscanismo de Volpi, Tomie mostra a beleza, importância e luminosidade do simples e essencial (...) Uma abertura para o misticismo contemplativo”.

ARTE E CIÊNCIA

O tratamento plástico dado por Tomie à construção do espaço pictórico e à distribuição nele dos signos resulta numa pintura contendo elementos que remetem ao macrocosmo – fato que escapa à intencionalidade da artista –, baseada fundamentalmente num processo intuitivo, que corresponde ou antecipa algumas conquistas científicas, na área da obtenção de imagens do cosmo. O entendimento de uma produção artística referenciada por uma geometria curva supõe não apenas a especificidade de uma concepção artística que cria particulares espaços, signos pictóricos e cores, mas também um correlato avanço nas teorias científicas de explicação do universo. “Com a introdução do conceito de espaço-tempo quadridimensional por Minkowski, sucedeu-se um progresso considerável na teoria da relatividade restrita. Este conceito de espaço-tempo de Minkowski foi depois generalizado por Einstein com a introdução de um espaço-tempo quadridimensional curvo dotado de uma métrica riemanniana indefinida, generalizando a métrica quadridimensional euclidiana indefinida do espaço-tempo da relatividade restrita” (Schenberg, 1990:62).

Einstein “teve a idéia de pegar esta Geometria plana e transformá-la numa geometria riemanniana de espaço curvo” (Schenberg, 1990:88). Esta diferenciação permite distinguir, por sua vez, a produção de Tomie Ohtake de outros artistas que trabalham temas ou formas próximas das suas. Não se trata de caracterizar a geometria curva de Tomie pelo tema ou pelas formas utilizados, mas sim pelo trabalho de ocupação do espaço plástico e da concepção de mundo que rege a construção dos elementos ou signos no suporte de trabalho. Portanto, deve-se distinguir as obras artísticas que se incluem em uma situação de geometria plana, daquelas que se caracterizam pela inclusão na geometria curva, como é o caso de Tomie Ohtake.

Mário Schenberg aponta para a possibilidade da “simultaneidade” do surgimento de situações análogas e para a proximidade entre o raciocínio lógico e científico e o processo intuitivo artístico. Para o autor, Descartes tornou-se uma das personalidades mais importantes da história, não tendo “sido levado a isso por um raciocínio simplesmente lógico, mas por um processo intuitivo, incluindo um sonho. (...) Tudo que toca a questão do espaço é extremamente delicado, e todas as vezes que se enriquece a compreensão do espaço é um grande passo adiante que se dá. (...) É interessante que isso não se dê só na Física mas também na Arte. O artista vai, no decorrer dos séculos, enriquecendo sua concepção de espaço. Tanto que dizem que há um paralelo muito grande entre a matemática de Newton e a arte barroca” (Schenberg, 1990:62-63).

Para efeitos da análise da obra de Tomie, ganha significado aproximar a geometria curva perseguida pela artista da concepção de um espaço-tempo curvo generalizado por Einstein. Nos dois casos, matéria e geometria estão relacionadas, pois a presença da matéria tenciona e faz curvar a geometria do espaço. Assim, nas pinturas de Tomie, a matéria pictórica tende a se curvar, compor círculos e elipses, chegando a espiralar formas, como o fenômeno da atração dos corpos, em que estrelas e buracos negros podem espiralar-se uns nos outros. Assim, também é possível dizer que em Tomie o universo é curvo, as formas são curvas e as linhas são tencionadas, curvando-se também.

Quanto à simultaneidade, “a teoria da relatividade geral permite também uma interpretação desse tipo (sobre a idéia de causalidade e a relação de simultaneidade), porque há a zona da causalidade, que fica dentro do cone luminoso, e a zona que está fora do cone é, de certa forma, uma zona de simultaneidade. (...) Existe uma teoria oriental, o Zen-budismo, que usa muito essas idéias dizendo que o cérebro lógico, que o ocidente valoriza tanto, é um cérebro novo, um cérebro recente, mas que a sabedoria maior está no cérebro mais antigo, que existe há milhões de anos. Este é o cérebro de réptil que nós também temos. Talvez um artista viva mais com o cérebro de réptil do que com o novo. Já o homem racional, computador, vive mais com o córtex externo, que eles acham que é a parte mais nova, evoluída e diferenciada” (Schenberg, 1990:96-97).

A questão da aproximação entre arte e ciência, na obra de Tomie Ohtake, ganha maior significado ao se considerar a sua produção a partir do início dos anos 90. Como já foi analisado, neste período, formas e fundos entrecruzam-se, tornando-se, por vezes, indistintos; as imagens criadas antecipam fotografias do cosmo obtidas por artefatos espaciais sofisticados como, por exemplo, o Telescópio Espacial Hubble, da Nasa. Do ponto de vista da linguagem, verificam-se a recuperação dos amplos espaços expandidos, em tons brancos, pretos e cinzas das pinturas dos anos 60, a inclusão, na obra acabada, de manchas, definições de áreas ou outras ocorrências nascidas do “acaso” ao manusear a tinta e a utilização da tinta acrílica diluída em grande quantidade de água, que ressalta a força deste elemento natural na expressividade da artista.

Haroldo de Campos (1991), refletindo a respeito destas pinturas do início da década de 90, se diz levado a pensar nas “estruturas dissipatórias”, conceito retirado de Ilya Prigogini e Isabelle Stengers. Manuseando este conceito, o autor observa que, na obra de Tomie, “formas privilegiadas – círculos, núcleos, elipses, rombos – se deixam perpassar por transparências; se fazem percorrer por

manchas e talhaduras; se abrem ao acesso líquido das incidências de cor e luz; radiam ou entenebreceem, à medida que o gesto pictórico as vai gestando como se as fosse resgatando de um limbo cósmico”.

Poeticamente e recuperando “um novo modo de encarar as relações homem- cosmo e de assumir o saber científico como uma ‘escuta poética da natureza’”, ainda Haroldo de Campos (1991), reimagina as imagens que capta nas pinturas de Tomie: “vejo aqui um berçário de sóis – quatro esferóides de platina luminescente contidos num estojo-casulo áureo; vejo acolá estranhas concreções abauladas: um cetáceo azul mergulha nas entranhas do céu-oceano (...); mais além, esbraseia, hipnótico, um vermelho carbuncular, ou então é um olho espiralado, espiralante, que se afunila e ensimesma (...); e considero também esta coleção hagorômica de luas”.

Duas idéias convergem para mensurar o potencial da arte, a de Bachlard, quando afirma que “só existe a ciência do escondido”, e a de Haroldo de Campos, ao se referir à artista, indica que há em Tomie “esta escuta poética da natureza”.

Assim, cada vez mais as pinturas de Tomie expressam tentativas e esforços dramáticos de acomodar o incomensurável num retângulo métrico.

Imagens da arte x imagens da ciência

Tomie Ohtake desenvolve discussões plásticas que interligam espaço e cosmos. Assim, o espaço cósmico nos seus trabalhos não é aquele que o observador vê a olho nu, ou seja, o céu estrelado visto de qualquer ponto da terra. Ao contrário, suas obras elevam o olhar, situando-o além da estratosfera, próximo do cosmo captado por instrumentos de alta tecnologia, ou do cosmo conceitual, aquele configurado de forma multidimensional, obtido através de equações matemáticas e expresso em ilustrações técnicas ou científicas.

Vale recuperar que a idéia do movimento está constantemente presente nas obras de Tomie, não apenas ao se considerar uma seqüência delas, mas como vestígios deixados por gestos que congelam um instante da natureza ou a trajetória e vibrações de um corpo celeste. Pode ser o vôo de uma garça difusamente branca que atravessa uma forma, constituindo um signo pictórico abstrato, dois estreitos rastros que nascem das laterais do quadro horizontal, riscando o espaço como trajetórias de meteoritos ou cometas, ou até silhuetas de estranhos equipamentos ou corpos em vagarosos pousos. Os trabalhos de Tomie expressam, portanto, a tensão entre movimento e inércia e a complementação entre movimento e velocidade.

Neste espaço de pinturas, gravuras e esculturas não há um centro para o olhar se situar. Em função do espaço dinâmico ou movimentado, o olhar pode direcionar-se a partir de vários centros – observação paradoxal ao considerar a presença de formas centrais e articuladoras. É como se deixando de lado o espaço absoluto ou euclidiano, o novo espaço configura-se como um espaço relativo (geometria de Riennam e Einstein), onde a curvatura não é nula e não existe apenas um centro, permitindo assim a discussão pictórica do desequilíbrio e do caos. Assim, não há formas equilibradoras nos trabalhos de Tomie, fugindo de uma geometria absoluta, mas sim esferas que podem se transmutar na forma da laranja ou da sela de equitação. O desequilíbrio e o caos conduzem este processo de criação do espaço e das formas em Tomie, que vem cada vez mais se direcionando neste sentido.

Em Tomie, este tipo de dimensão pictórica, que convida o olhar à aventura de sobrevôos silenciosos e reflexivos, é ordenado por formas curvas e circulares que ganham monumentalidade de escala, facilitando a conexão entre imaginação e cosmo e restaurando, assim, um significado poético para o universo.

Referências bibliográficas

- AGUILAR, Nelson. Salas especiais. Catálogo da 23ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, Fundação Bienal, 1996.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. "Tomie e os abismos do mistério". Novas Gravuras. Catálogo. São Paulo, Monica Filgueiras Galeria de Arte, 1993.
- _____. "Tomie Ohtake". Revista Veja. São Paulo, 02/10/1974.
- BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1996.
- BARDI, P. M. "Prefácio". Tomie Ohtake. São Paulo, Editora Ex Libris, 1983.
- BRINKER, Helmut. O Zen na arte da pintura. São Paulo, Editora Pensamento, 1995.
- CAMPOS, Haroldo de. "As esculturas dissipatórias de Tomie Ohtake". Tomie Ohtake. Catálogo. São Paulo, Galeria Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1991.
- CHAIA, Miguel. "Tomie Ohtake: à procura da essência da arte". Revista Arte em São Paulo. São Paulo, Ed. L. P. Baravelli, n.º 7, maio, 1982.
- _____. "Construção, cor e forma". Catálogo da Exposição Três Séries de Gravuras. MAM-AM, Recife. São Paulo, Galeria Nara Roesler, novembro, 1999.
- COCCHIARALLE, Fernando. Salas especiais. Catálogo da 23ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, Fundação Bienal, 1996.
- COSTA, Marcus de Lontra. "Tomie Ohtake – a criação do mundo". Tomie Ohtake: new paintings. Catálogo. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1993.
- FREIRE, Norma. "Sinais de Travessia". Revista Guia das Artes. São Paulo, Casa Editorial Paulista, ano 5, n.º 25, 1991.
- MELLO e SOUZA, Gilda de. "Pintura brasileira contemporânea - os precursores". Exercícios de Leitura. São Paulo, Ed. Duas Cidades, 1980.
- MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Tomie Ohtake. São Paulo, Editora Ex Libris, 1983.
- _____. Tomie Ohtake. Catálogo. São Paulo, Galeria Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1991.
- MORAIS, Frederico. "Tomie Ohtake: estrela no céu da arte brasileira". Tomie Ohtake. Catálogo. Rio de Janeiro, Thomas Cohn Arte Contemporânea, 1987.
- NUNES, Benedito. Introdução à filosofia da arte. São Paulo, Ed. USP e Burity, 1966.
- PEDROSA, Mário. "Entre a personalidade e o pintor". Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 21/02/1961.
- PONTUAL, Roberto. "Paisagem física, paisagem mental". Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 15/10/1976.
- RIBON, Michel. A arte e a natureza. São Paulo, Editora Papirus, 1991.
- SCHAPIRO, Meyer. Mondrian – a dimensão humana da pintura abstrata, São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- SCHENBERG, Mário. Pensando a física. São Paulo, Nova Stella Editorial, 1990.
- SPANUDIS, Theon. "Arte Transcendente". Arte Transcendente. Catálogo. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1981.
- SPINELLI, João J. "Tomie Ohtake – O antigo e o novo na obra de Tomie Ohtake". Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, ECA-USP, 1985.
- TELLES, Claudio. "Tomie Ohtake - mistérios de color y forma". Revista El Urogallo. Madrid, Ed. Prensa de la Ciudad S.A., n. 110/111, jul.-ago. 1995.

Notas

1. Miguel Chaia é professor do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais (Núcleo de

Estudos em Arte, Mídia e Política) e da Faculdade de Ciências Sociais – PUC-SP e editor da revista São Paulo em Perspectiva, da Fundação Seade.

* Nietzsche, F. *A Book for Free Spirits*, capítulo 4, tradução de Helen Zimmern, 1913, online.

2. Em Tomie o universo pictórico não é estático, mas pulsante em decorrência de dois tipos de movimentos presentes na sua obra. Um lento e silencioso, que nasce da comparação das obras entre si, outro perceptível no interior de cada obra. Ver análise detalhada a esse respeito em Chaia, 1982.

3. Mário Pedrosa (1961) escreveu que na pintura de Tomie "... há uma distância, freqüentemente não vencida entre a personalidade que se antecipa à obra e esta, que não consegue amoldar-se ou obedecer aos ditames imponderáveis daquela. Nota-se, na sua pintura, o permanente e patético esforço por alcançar os padrões espirituais colocados pela personalidade".