

Pinturas cegas

TOMIE OHTAKE

Pinturas cegas



sem título | untitled, 1959 | óleo sobre tela | oil on canvas | 100 x 70 cm | col. particular | private



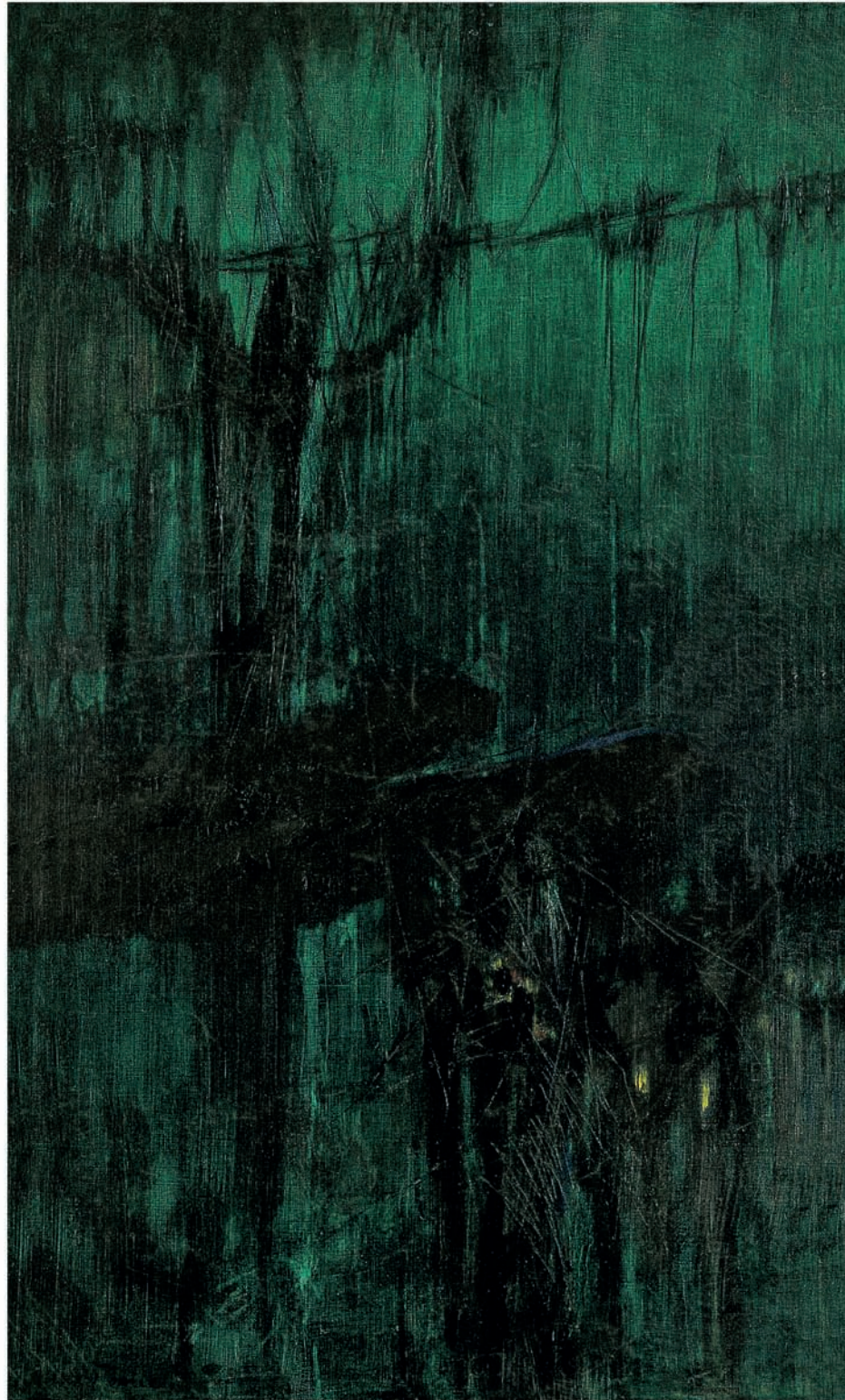
sem título | untitled, 1959 | óleo sobre tela | oil on canvas | 75,5 x 95,5 cm | col. particular | private



sem título | untitled, 1959 | óleo sobre tela | oil on canvas | 59 x 83 cm | col. particular | private



sem título | untitled, 1959 | óleo sobre tela | oil on canvas | 97 x 77 cm | col. Galeria Nara Roesler



sem título | untitled, 1959 óleo sobre tela | oil on canvas 100 x 61 cm col. particular | private



sem título | untitled, 1960 | óleo sobre tela | oil on canvas | 76 x 106 cm | col. particular | private



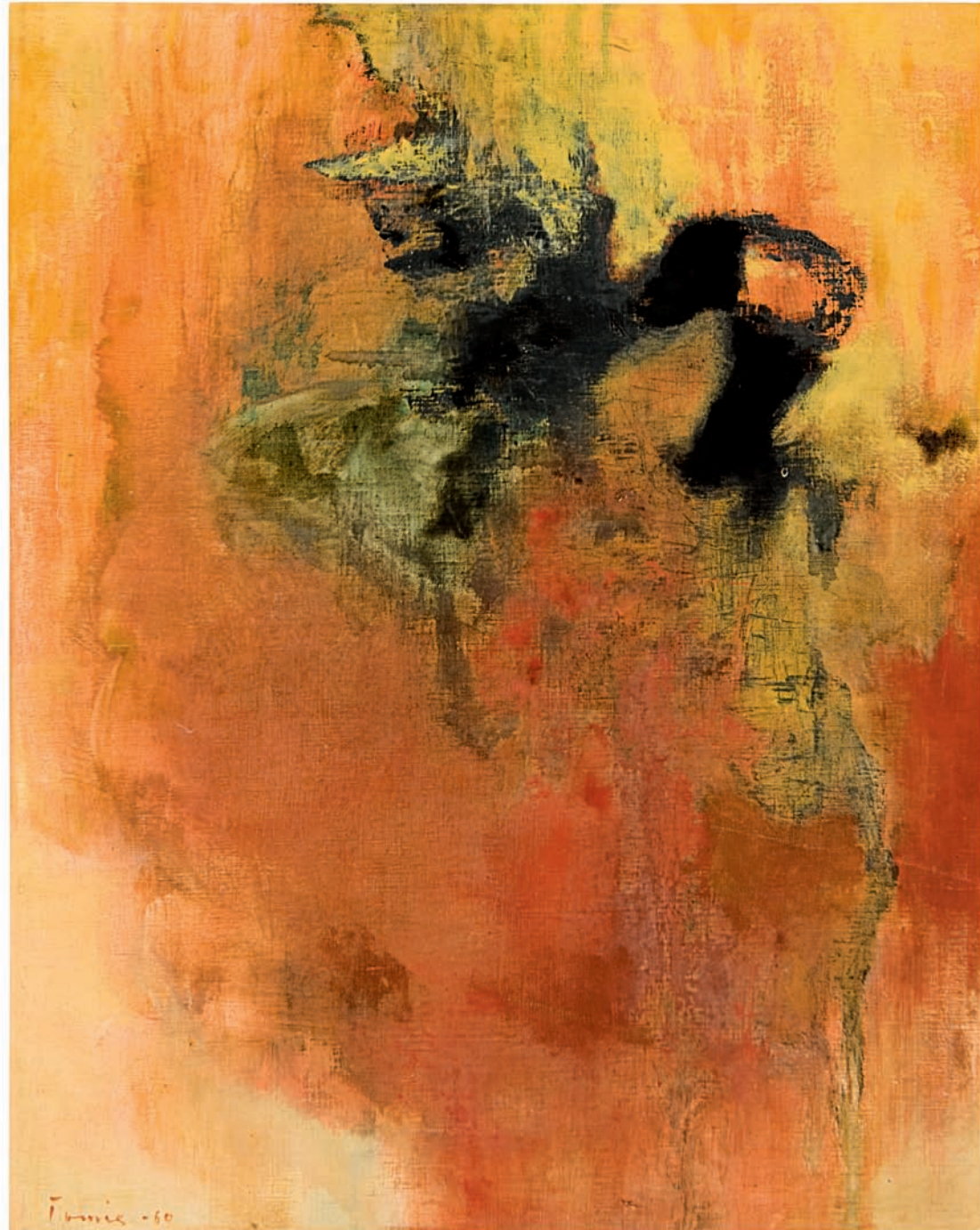
sem título | untitled, 1960 óleo sobre tela | oil on canvas 74 x 74 cm col. Dr. José Marcelo Braga Nascimento



sem título | untitled, 1960 óleo sobre tela | oil on canvas 74,5 x 58 cm col. Angela Padilha Gonçalves Hue



sem título | untitled, 1960 óleo sobre tela | oil on canvas 100 x 75 cm col. Museu de Arte Contemporânea do Paraná



sem título | untitled, 1960 óleo sobre tela | oil on canvas 77,5 × 62,5 cm col. Bel Galeria de Arte



sem título | untitled, c. 1960 | óleo sobre tela | oil on canvas | 100 x 69,7 cm | col. particular | private



sem título | untitled, 1960 óleo sobre tela | oil on canvas 46 x 55 cm col. particular | private



sem título | untitled, 1960 óleo sobre tela | oil on canvas 74,7 x 100 cm col. Gilberto Chateaubriand — MAM RJ



sem título | untitled, 1960 | óleo sobre tela | oil on canvas | 120 x 100 cm | col. particular | private



sem título | untitled, 1960 | óleo sobre tela | oil on canvas | 92 x 65 cm | col. Museu Nacional de Belas Artes / Ibram / MinC



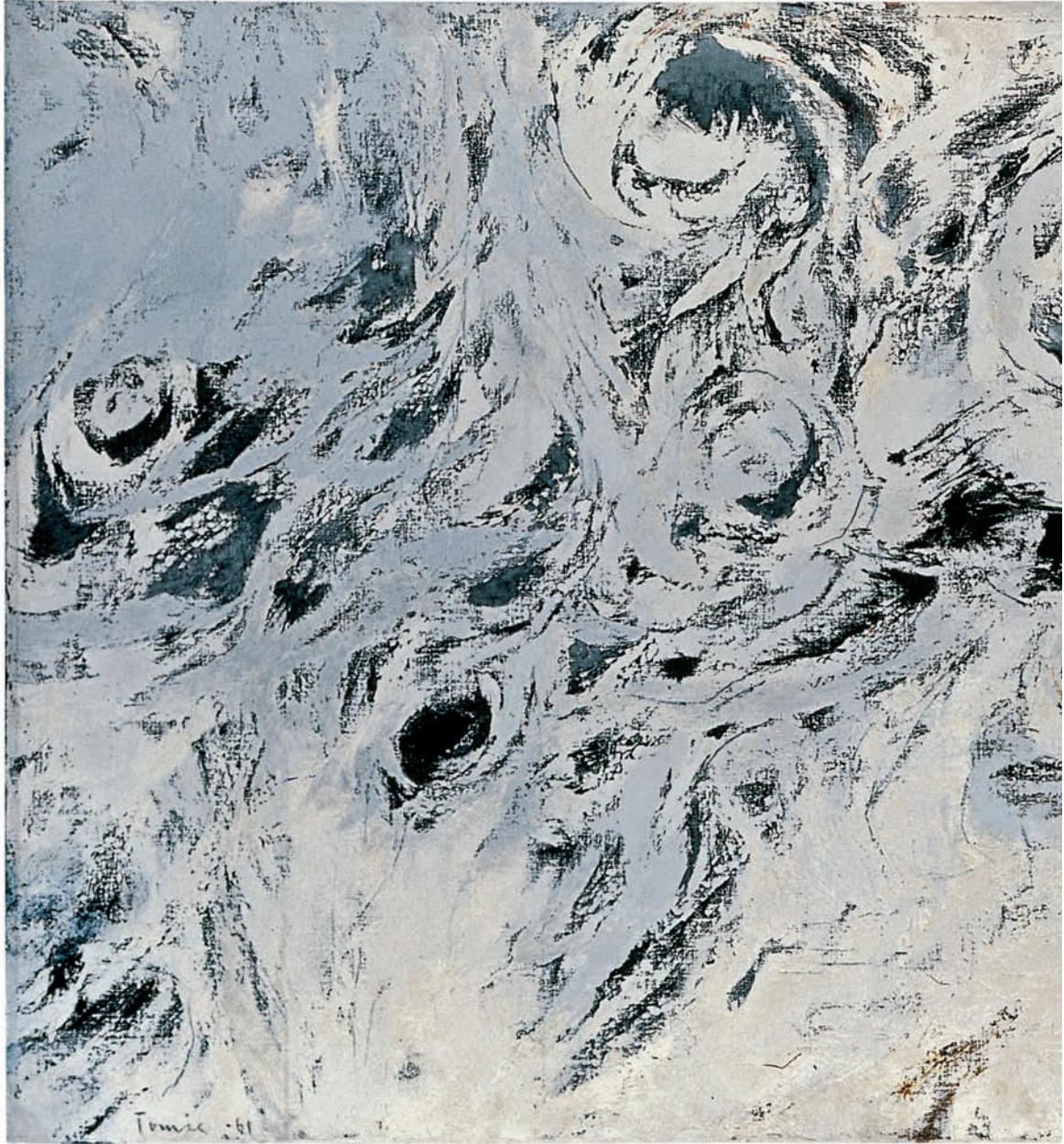
sem título | untitled, 1960 óleo sobre tela | oil on canvas 86 x 75,5 cm col. particular | private



sem título | untitled, 1961 óleo sobre tela | oil on canvas 119,5 x 99,5 cm col. particular | private



sem título | untitled, 1961 | óleo sobre tela | oil on canvas | 83,3 x 60,5 cm | col. particular | private





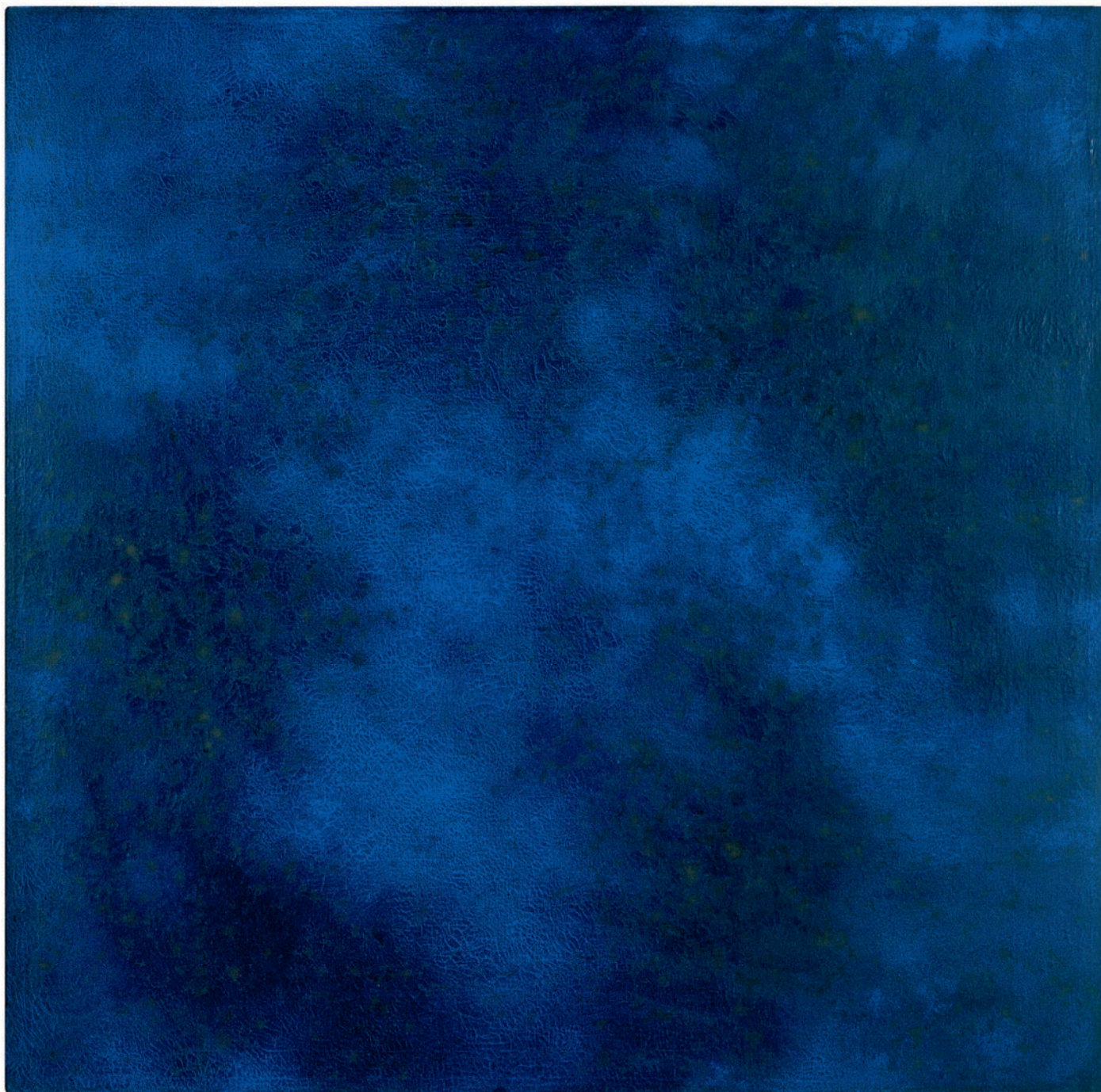
sem título | untitled, 1961 óleo sobre tela | oil on canvas 75 x 135 cm col. particular | private



sem título | untitled, 1961 óleo sobre tela | oil on canvas 120 x 110 cm col. particular | private



sem título | untitled, 1961 óleo sobre tela | oil on canvas 135 x 75 cm col. Bettiol



sem título | untitled, 1961 óleo sobre tela | oil on canvas 130 x 130 cm col. particular | private



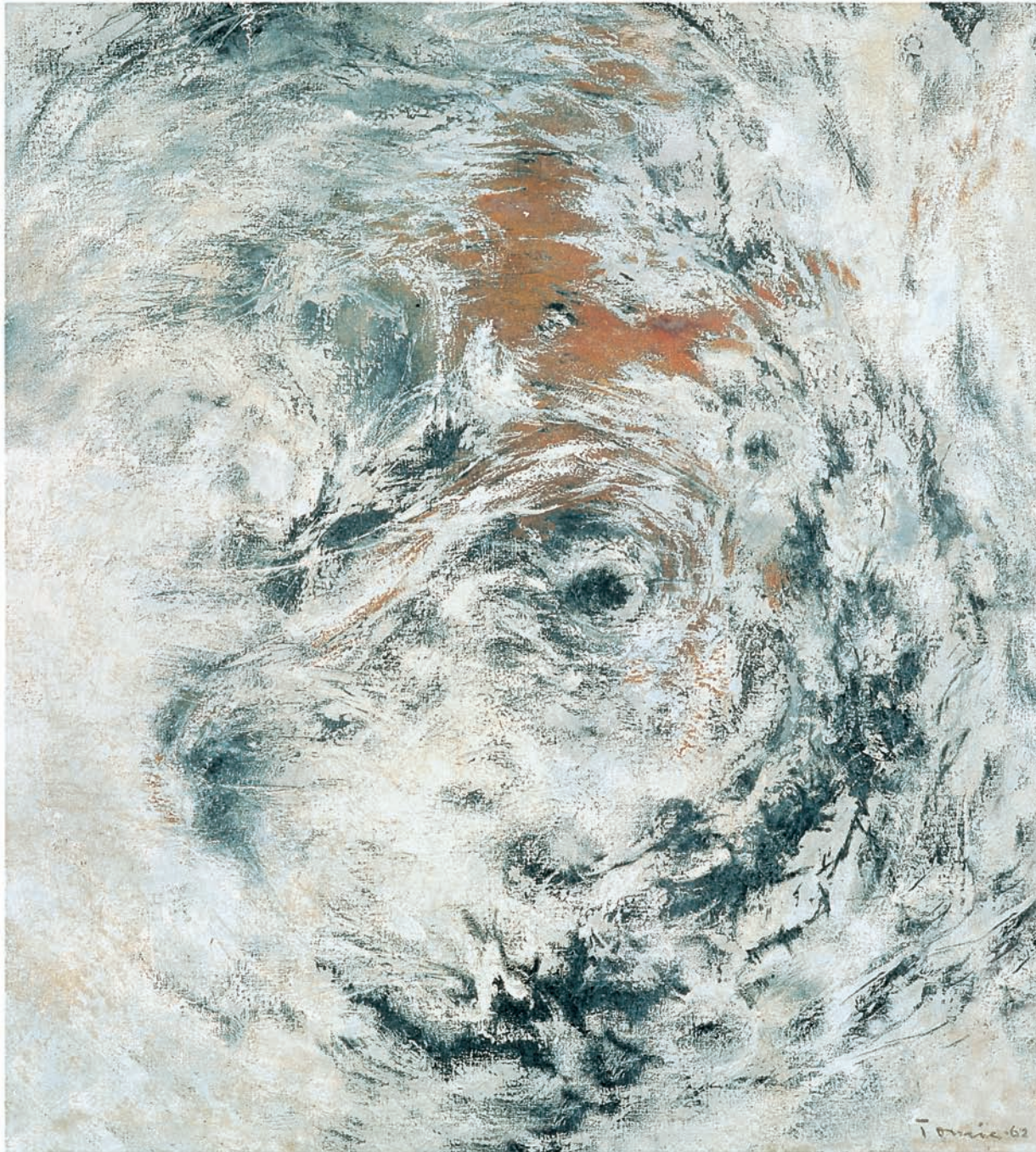
sem título | untitled, 1961 óleo sobre tela | oil on canvas 65,5 x 75 cm acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo
doação | donation | José Vilella e Carlos Eugenio Marcondes de Moura, 1978



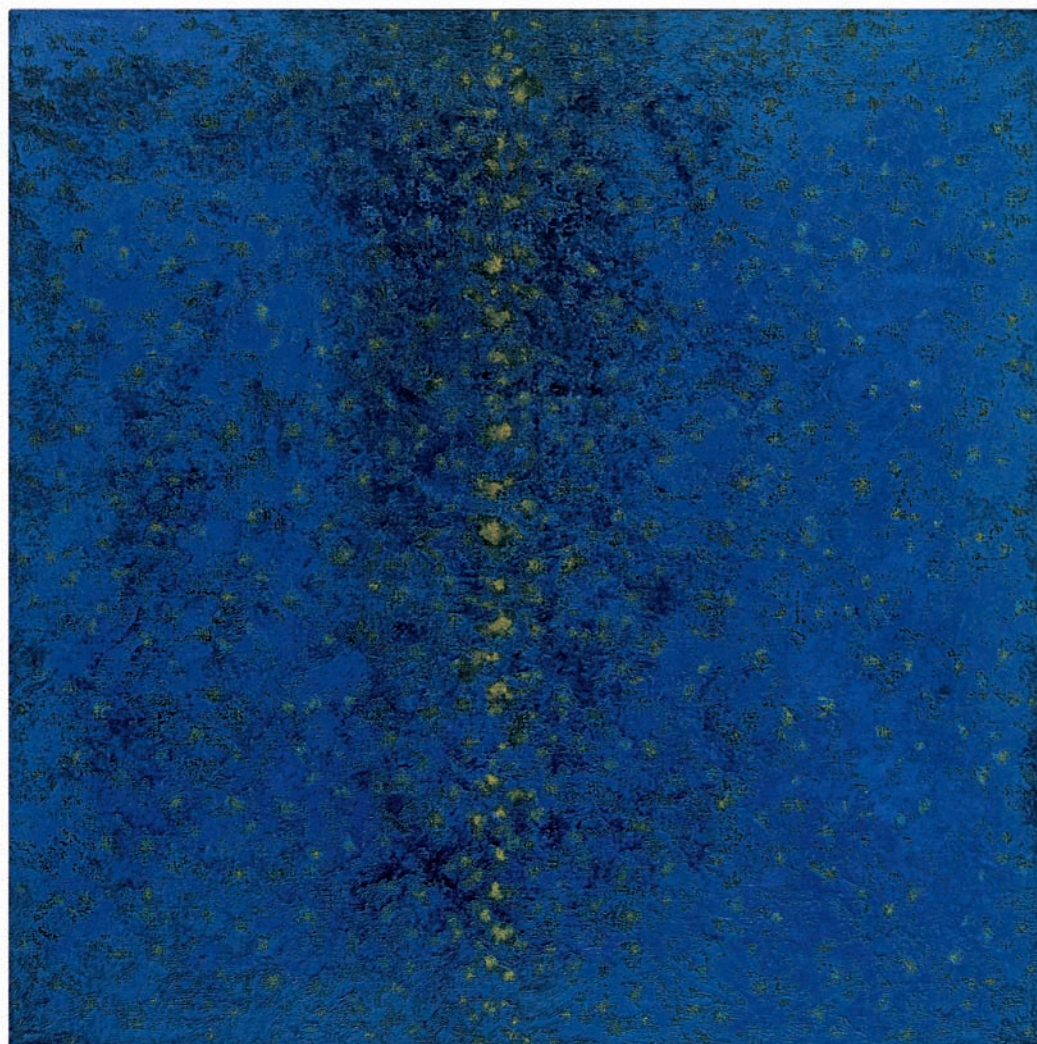
sem título | untitled, 1961 óleo sobre tela | oil on canvas 75 × 85 cm col. particular | private



sem título | untitled, 1962 óleo sobre tela | oil on canvas 110 × 99,5 cm col. particular | private



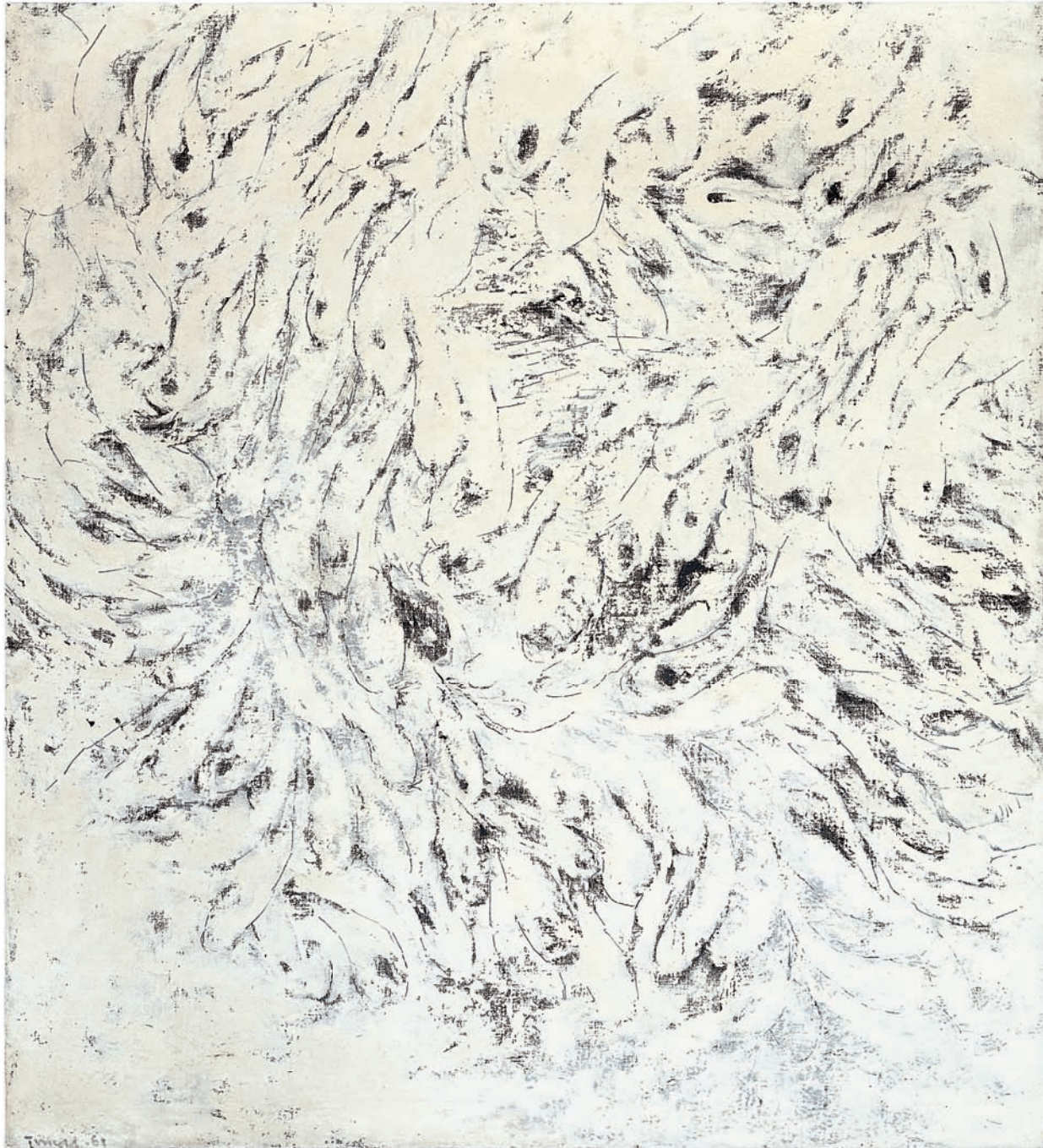
sem título | untitled, 1962 óleo sobre tela | oil on canvas 85 x 75 cm col. particular | private



sem título | untitled, 1961 óleo sobre tela | oil on canvas 61,5 × 61,5 cm col. EML



sem título | untitled, 1962 óleo sobre tela | oil on canvas 120 x 100 cm col. Almacén Galería Unlimited Art



sem título | untitled, 1962 óleo sobre tela | oil on canvas 110 x 100 cm col. particular | private

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição
TOMIE OHTAKE — PINTURAS CEGAS
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil
15 de junho a 12 de agosto de 2012

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition
TOMIE OHTAKE — PINTURAS CEGAS
Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre, Brazil
June 15 to August 12, 2012

MINISTÉRIO DA CULTURA APRESENTA



PATROCÍNIO DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO



APOIO



REALIZAÇÃO

Ministério da
Cultura





Fundação Iberê Camargo

Pinturas cegas

TOMIE OHTAKE

Paulo Herkenhoff



Fundação Iberê Camargo

A exposição “Pinturas cegas” se debruça sobre parte da produção de uma das artistas expoentes da arte brasileira do século XX, Tomie Ohtake. Apresentada no Instituto Tomie Ohtake em 2011, a mostra chega a Porto Alegre por meio da Fundação Iberê Camargo, reunindo 30 trabalhos produzidos entre 1959 e 1962.

Com curadoria de Paulo Herkenhoff, a exposição tem como fio condutor a série das chamadas *pinturas cegas*, na qual Tomie confrontou sua pintura com questões óticas e testou os limites do *saber pictórico* ao vender os olhos para pintar. É como se, nesse processo, a artista buscasse ajustar seu olhar a um ponto cego e, a partir dele, se engajar na *experiência*.

Nas *pinturas cegas* de Tomie, predomina o dinâmico sobre o estático na formação de um espaço explorado através do pincel, mantendo a tela como campo experimental de ação. Nesse conjunto, pode-se reconhecer também a presença de elementos constantes ao longo de toda a produção posterior da artista, como o seu diálogo com o tempo, a importância do gesto e certa tensão em relação ao espaço.

A mostra favorece ainda a discussão sobre o espaço reservado à produção de Tomie na história da arte brasileira. Para o curador, os problemas acadêmicos levantados por esta série configuram-se como *pontos cegos* historiográficos da arte no Brasil, utilizando a terminologia extraída das discussões conceituais dessa própria produção.

A Fundação Iberê Camargo agradece a Tomie Ohtake, ao curador Paulo Herkenhoff, às equipes envolvidas na produção local da mostra, ao Instituto Tomie Ohtake pela concepção e apoio à exposição, aos patrocinadores e aos colaboradores deste projeto.

Fundação Iberê Camargo



Excepcional homenagem da Fundação Iberê Camargo a Tomie Ohtake, esta mostra em Porto Alegre se configura como o início da celebração dos 100 anos da artista, já que antecede o ano de seu centenário (21 de novembro de 2013).

Iberê em vida foi amigo de Tomie, embora pouco se encontrassem. Mas a conversa se dava pelas pinturas, vistas por cada um por meio das exposições ou pelos jornais, revistas, convites e catálogos. O diálogo entre os dois se estabelecia também por Paulo Herkenhoff, que acompanhava o trabalho de ambos e até hoje continua muito próximo a Tomie. Esse vínculo se expandiu com a abertura do Instituto Tomie Ohtake há dez anos, onde o crítico realizou curadorias de várias exposições em torno de sua trajetória.

A primeira foi “Tomie Ohtake na trama espiritual da arte brasileira”, em que constrói o pensamento e apresenta as obras de Tomie e da história da arte do País sob o viés mais voltado à pluralidade cultural do que à teogonia. Depois, Herkenhoff organizou outras coletivas com temas que perpassam a obra da artista, como “Pincelada: pintura e método no Brasil, projeções da década de 1950” (2006), na qual analisa alguns dos mais expressivos nomes daquele período; “Laços do olhar” (2008), em comemoração ao centenário da imigração japonesa no Brasil, abordando a influência no Japão na arte brasileira; e “Guignard e o Oriente: China, Japão e Minas” (2010), nesta investiga a influência oriental na arte do pintor mineiro.

Para a grande individual de Tomie Ohtake, Herkenhoff reservou um estudo aprofundado sobre as “pinturas cegas” concebidas entre 1959 e 1962, exposição apresentada no Instituto Tomie Ohtake, em 2011, e agora na Fundação Iberê Camargo, complementada por esta publicação, com extenso ensaio do curador.

O Instituto Tomie Ohtake agradece sempre e profundamente a Paulo Herkenhoff que, além do carinho, dedica a Tomie discussões sobre seu trabalho, e à Fundação Iberê Camargo pelo inestimável apoio do presidente Jorge Gerdau Johannpeter, do diretor José Paulo Soares Martins e do Conselho de Curadores. É igualmente grato a Fábio Coutinho, responsável pela árdua missão de colocar a mostra de pé, sempre com o apuro que lhe é característico.

Estende os agradecimentos ainda a todos os que colaboraram com a iniciativa e, particularmente, aos colecionadores das obras que compõem “pinturas cegas”, pois, ao emprestá-las com muita gentileza, tornaram possível a sua realização.

Instituto Tomie Ohtake

Tomie Ohtake: pinturas cegas ou o osso do olho
(o não ver na história da arte brasileira)

A luz no regime da pintura de Tomie Ohtake trafegou entre o excesso e a tenuidade, entre a construtividade da cor pela sombra e a privação do olhar como risco operacional que aproximava escuridão e cegueira do processo de produção do olhar. A artista conduziu uma trajetória da luz por extremos absolutos de presença e falta, em um mundo de entrelaces de sombras, cegueira, luminosidade plena e vibração cromática que concitam aqui a revelação do aparato conceitual que enlaça sua trajetória, na qual aqui se destaca o conjunto das pinturas cegas. No início da década de 1960, Tomie Ohtake vedava os olhos para pintar como se buscasse ajustar seu olhar ao ponto cego e a partir dele se engajar na experiência ímpar.

As ditas “pinturas cegas” formam um reduzido *corpus* estimado em cerca de quarenta exemplares, produzidos entre 1959 e 1962, uma singularidade na história da arte brasileira, pois não é mera curiosidade anedótica que tenham sido realizados com os olhos cobertos por uma venda. Malgrado sua importância intelectual e força plástica, o conjunto permaneceu desconhecido pelo grande público e mesmo ignorado por grandes segmentos da historiografia, posto que até aqui só mereceu referências em textos dedicados a outras questões da obra da autora, mormente o substrato espiritual em sua pintura e seu “abstracionismo”. Até 2011, não havia ocorrido uma exposição dedicada apenas às pinturas cegas que revelasse a potência do conjunto e o resultado estético da experiência.¹ A essas obras passamos a denominar “pinturas cegas”, em resposta ao testemunho da artista sobre seus procedimentos e método de trabalho.² Seu sistema de pintura incorporou, portanto, trabalhar sob um estado de *não ver*. Apesar da sobriedade de Ohtake, as pinturas cegas aproximam-se da letra de uma canção de Zé Ramalho —“um cego procurando a luz na imensidão do paraíso”—já que sua pintura persegue a concretude da experiência da matéria. Sem metafísica ou grandiloquência, Ohtake constitui estados de luz-imensidão. “Estou interessada em transparência e profundidade”, declara a artista.³

O experimento de Tomie Ohtake remete à tradição do questionamento da relação entre cegueira e arte. Já em 1708, Roger de Piles discutiu o potencial expressivo do cego em seu *Curso de pintura por princípios*. No capítulo “História de um escultor cego que fazia retratos de cera”, de Piles nota que “a finalidade da pintura é antes iludir os olhos do que convencer a razão”.⁴ Na *Carta sobre os cegos para uso dos que veem* (*Lettre sur les aveugles à l’usage de ceux qui voient*, 1749), Denis Diderot debate a per-

cepção visual e as respostas do aparato sensível do homem à cegueira. Tomie Ohtake abraçou essa temática com enorme afinco. A *Carta sobre os cegos* se situa numa suíte de textos de Diderot que incluem *O passeio do cético* (1747), *Carta sobre os surdos-mudos* (1751), *Ensaio sobre a pintura* (1765) e *O paradoxo sobre o comediante* (1769). Na construção ocidental do sujeito moderno, a percepção decorre da experiência individual, Diderot também entende a visão como experiência histórica. Ernst Gombrich afirma que o historiador da arte tanto quanto o artista não tem grande influência sobre a qualidade do próprio olho ou da própria vista.⁵ Em 1754, Condillac publica seu *Tratado das sensações*. As manobras retóricas da *Carta sobre cegos* destinam-se a afirmar o valor do olhar. A dúvida do filósofo iluminista levou-o à demolição da metafísica, enquanto os avanços da medicina cirúrgica devolveram a visão a cegos de nascença. Para Diderot e para a arte contemporânea, inclusive no caso particular de Ohtake, ver não é, necessariamente, compreender o mundo. Nesse ponto, cabe referi-la a um enigma de Santo Agostinho sobre a condição de ver. Como explicar que não vejamos o que não podemos deixar de ver? Para ele, o real verdadeiro é inacessível. Ou sua acessibilidade submete-se a sua representação. Aqui já se tateiam as relações entre o visível e o invisível na filosofia de Maurice Merleau-Ponty. O olhar, segundo Santo Agostinho, deixa-se ludibriar, entrega-se ao ilusório sem mesmo se dar conta. Por isso, conclui, a visão é um sentido frágil e pouco útil diante dos acontecimentos do mundo. A cegueira de Ohtake é conjuntural e autoimposta como a de Édipo. A positividade das pinturas cegas está justamente em explorar o olhar em seu limite e desse ponto apreender o fenômeno sob a condição de pintura. Como Édipo para Michel Foucault, a pintura cega de Ohtake propõe problemas de poder e conhecimento.

Sombras.

A sombra no interior da cor ou o processo de pintar sob um estado de constrangimento da visão constituem um regime escópico singular, que pode se manter despercebido numa conjunção de formalismo da crítica emergente na década de 1970 e pelo baixo grau de teorização da pintura no Brasil, inclusive em termos de leitura de obras e de estudos historiográficos. A pintura de Ohtake não é *esciagrafia*, a arte ou ciência de projetar ou delinear sombras na medida em que elas se lançam na natureza.⁶ Essa também foi uma questão do Outro em si mesmo, abundante na modernidade, em autorretratos

de Mário de Andrade (a fotografia *Sombra minha*, 1927) no modernismo brasileiro a Andy Warhol (*A sombra*, 1981, serigrafia) na *pop* arte. Na história pictórica de Tomie Ohtake, a sombra compõe o corpo da pintura, como também determinadas obras deslizam da sombra para a cegueira e vice-versa. Na diferença, emerge a luminosidade jubilosa de alguns quadros.

Ao lado das obras cegas, e sempre consistentemente com seu projeto, outra pintura de Tomie Ohtake reitera a atualidade do clássico *Elogio da sombra* (1933), de Jun'ichiro Tanizaki.⁷ Com largo escopo, o ensaio de Tanizaki percorre a arquitetura tradicional dos templos e das casas, dos restaurantes tradicionais e o teatro No e Kabuki para apresentar o Japão como cultura da sombra. Ao tratar da luz rebaixada sobre o mundo, dos peixes à pele das pessoas, dos fantasmas e da literatura no processo de fruição sensorial, Tanizaki poderia também estar pensando paradigmas estéticos da trajetória de Ohtake, mas o escritor já deplorava a gradativa perda desse mundo das sombras com as luzes da modernidade urbana.⁸ Certas gradações de sombra em Ohtake (*e. g.*, *Sem título*, 1980, col. MAM-RJ) remetem à gravura em maneira negra de Yozo Hamaguchi que fere a matriz em pontos como halos de luz numa eclipse, como se camadas de sombra e luz pousassem na imagem. No *Seminário 11*, Lacan pensa na ideia de respelhamento: “no que se apresenta a mim como espaço da luz, o que é o olhar é sempre algum jogo da luz com a opacidade.”⁹ Da profunda escuridão e opacidade, Ohtake extrai um traço fundante—a origem da linguagem está onde o olho se defrontava com sua absoluta impotência. Ela enfrenta, então, a inconfigurabilidade.

Cor.

Mark Rothko é a afinidade maior de Tomie Ohtake com o tratamento lógico e material da cor até sua conversão em força espiritual. O viés sensorial cromático nas pinturas cegas de Ohtake ateu-se, sobretudo, aos brancos, pretos, cinzas e ocre como cores-sombra. Ludwig Wittgenstein argumenta que aprendemos a usar as expressões “eu vejo”, “ele vê”, antes de aprendermos a distinguir entre ver e cegueira.¹⁰ Cores eram sombras para Goethe, nota ele ainda. Que não se pense, no entanto, que não houvesse momentos de trabalho com a cor real submetida a essa particular forma de cegueira na experiência de Ohtake. Waltércio Caldas fez a passagem do período da representação virtuosa do olhar através do *nonsense*, na linhagem de Magritte, em jogos

wittgensteinianos do olhar: *Você é cego* (1972, montagem) para a representação e o simulacro da impossibilidade de ver. Diferentemente de Ohtake, o cego em Caldas aparenta ser o Outro, *i.e.*, você. Paradoxo invertido na pane da *empíria* da visão: ler é ver, opostamente ao ler não é ver na discussão retomada por J.-F. Lyotard em *Discours, figure* (1974). Em suma, ou o cego paradoxal não é ninguém ou admita-se uma cegueira visual de quem vê e não percebe por incapacidade cognitiva. O objeto *Matisse com talco* (1978) de Caldas, uma página aberta numa reprodução de pintura de livro de arte sobre Matisse coberto por talco é vedação do olhar próxima de uma pintura cega de Ohtake. Novo paradoxo: isto não é uma pintura de Matisse, mas sua reprodução. A matéria branca do talco canibaliza a imagem de Matisse como uma contraditória opacidade luminosa. Nesse particular da teoria da cor, o branco consome a sabedoria cromática de Matisse, a pureza agora macula a arte. O branco em *Matisse com talco*, portanto, metaboliza não apenas as cores do quadro reproduzido na página encoberta, mas todo o sistema de pintura, a própria cor do pintor francês.

A pintura de Ohtake abre a discussão sobre a existência ou não de cor no imaginário da cegueira nata, como defendem alguns, mas uma luminosidade. Claude Monet expõe seu “desejo de ver o mundo pelos olhos de um cego de nascença que subitamente tenha recuperado a visão: como um agenciamento de manchas sem nome”.¹¹ Ohtake sabe que sua experiência resume-se ao diagrama da cegueira. Em complemento a Monet, Thomas McEvelley justapõe cegueira, cor e momento primal como um das impressões sensoriais primárias anteriores à existência das categorias conceituais no ensaio “La peinture monochrome”.¹² A pincelada de Ohtake, ato de tempo, justapõe sua repetição e diferença da individualidade, *i.e.*, sua variância à invariância da velocidade da luz no vácuo. Einstein anteviu que a luz poderia mudar de cor com a atuação do campo gravitacional de algumas estrelas como o Sol, fato comprovado apenas no início da década de 1960, período em que Ohtake realiza uma pintura cega com predominância de pincelas curvas em vermelho por *desvio* da reta. A pintura é, pois, uma espécie de desvio gravitacional para o vermelho. Na geração de Tomie Ohtake, a vermelhidão, forja da arte, está anunciada na pintura com o núcleo abrasado de Antônio Bandeira (*Cercle de feu*, 1965)¹³ em metáfora do globo ocular. *Em vermelho* (1958) de Milton Dacosta é o ponto extremo da experiência pictorial da matéria-cor. Distribuídos no espaço, os retângulos *Bilaterias - Equali* (1960) de Hélio Oiticica

saltarão do muro para a constituição dos *Núcleos* (1960), lugares de imersão na cor. Em *Cubocor* (1960) de Aluísio Carvão já não há mais nenhuma noção de estrutura ou de composição do concretismo, mas é puro campo de energia lumínica.¹⁴ A cor corpórea é a matéria violenta em monocromo de Tomoshigue Kusuno ou quase paisagem no puro pôr do sol alagado de Jenner Augusto na Bahia (*Campo vermelho*, 1963). A instalação *Rio vermelho* (1983) de Katie Scherpenberg é uma *mise-en-abyme* do vermelho: o quadro vermelho na galeria vermelha, o público trafega no campo da cor. Cildo Meireles é o artista que entrecruza experiência sensorial, política e ciência. Ponto extremo da investigação da cor na arte brasileira, seu *Desvio para o vermelho* (1967-1984)¹⁵ constitui um lugar de invariância da cor, trabalha expansão espacial através da cor e o desvio para o vermelho do fluxo da linguagem com a água que corre em reação antagônica à gravidade. As escassas pinturas cegas amarelas são de uma ordem epifânica. Quando desembarcou no porto de Santos em 1936, vinda de sua Quioto natal, a primeira impressão da jovem Tomie Ohtake foi a de que o Brasil era um mundo amarelo. Essa luminosidade solar e essa impressão intensa ressurgem em inúmeras pinturas, inclusive na série cega. A escrita de Clarice Lispector é uma companhia no plano do sensível para a indizibilidade enfrentada por Tomie Ohtake entre sombras e negror total, como no exemplo da descrição de uma hora especial do dia: “A luminosidade sorria no ar; exatamente isto. Não sei explicar assim como não se sabe contar sobre a aurora a um cego”.¹⁶ Se Ernst Gombrich argumenta que o artista não vê apenas o que pinta,¹⁷ Tomie solicita, no entanto, que não se veja para além do que se pinta. Essa cor cega, portanto, não pode ser aquela luminosidade da primeira vista do Brasil. Arremate-se com o olhar de Lispector “Eu estou cega. Abro bem os olhos e apenas vejo. Mas o segredo—este não vejo nem sinto”.¹⁸

O lugar das pinturas cegas no mundo sem centro.

Uma tarefa inicial deste ensaio é levantar perfunctoriamente o contexto internacional da arte no período em que as pinturas cegas se inscrevem, inclusive com o cotejamento com as Bienais de São Paulo, exposições e acervos museológicos e coleções privadas. A tese regente é a de que as pinturas cegas contribuíram, de modo próprio, para o debate no contexto da história da pintura ocidental moderna do pós-guerra. Não se trata, portanto, de simplesmente avaliar as condições locais prevalecentes na prática da

pintura no Brasil, pois é necessário construir o lugar da própria artista, mesmo se discreto, no panorama histórico naquele período que prenuncia o esgotamento da arte moderna e a ruptura pós-moderna, que logo depois seria anunciada pelo crítico brasileiro Mário Pedrosa,¹⁹ de quem Tomie Ohtake esteve então muito próxima.

Uma pintura cega, no acervo do Museu Nacional de Belas-Artes no Rio de Janeiro valeu a Tomie Ohtake o Prêmio de Isenção de Júri no Salão Nacional de Arte Moderna de 1960. Também Mário Pedrosa tinha uma pintura dessa série. A pintura cega branca da coleção Patrícia Cisneros foi exposta na sala dos *Monocromos* do Núcleo Histórico da 24ª Bienal de São Paulo (1998), dedicada à antropofagia em correspondência a um mundo sem centro, constituído depois da Segunda Guerra e formado por herdeiros do branco sobre o branco da pintura suprematista de Kasemir Malevich. No plano conceitual, entende-se que o branco, grau zero da pintura suprematista, impunha-se, à empiria da experiência do olhar, como uma metabolização de todas as cores, resultante do movimento do disco de Newton. Essa é a dimensão canibálica da luz plena: devorar cores. No caso da Bienal, aquela pintura cega branca assumiu seu lugar na história singular, em convívio visual ao lado não só de Malevich (*Suprematist painting—white cross*, 1920), mas também dos monocromos brancos de Lygia Clark (*Superfície modulada n. 1*, 1957), a pioneira do monocromo no Brasil; Robert Rauschenberg (*White painting*, 1951); Yves Klein (*Monochrome blanc*, 1957); Piero Manzoni (*Achrome*, 1961); Alejandro Otero (*Tela blanca*, 1960); Lucio Fontana (*Concetto spaziale/attesa*, 1961); Jesus Rafael Soto (*Vibración en blanco*, 1961), Robert Ryman (*Winsor*, 1965) e de outros brasileiros: Hélio Oiticica (*Bilateral*, 1959), Willys de Castro (*Objeto ativo*, 1959), Hércules Barsotti (*Branco branco*, 1961) e Mira Schendel (Sem título, 1964).²⁰ As pinturas cegas de Ohtake cumpriram um papel singular no desenvolvimento da pintura moderna no Brasil justamente num período em que uma devotada modernidade consolidava a hegemonia da visão, enquanto o neoconcretismo a colocava em xeque. Na razão antropofágica, conceito regente da 24ª Bienal de São Paulo, o monocromo branco, sob uma variada e não menos rigorosa prática estética, sobretudo com o neoconcretismo, representou o momento em que a arte brasileira alcança autonomia com relação aos tradicionais centros hegemônicos da cultura ocidental. Cada artista exposto na Bienal havia pintado monocromos brancos sob a ótica de uma problemática visual específica do vazio na luz ao desfazimento da tela ou das formas de enunciação da pintura com a cegueira.

Títulos.

Uma advertência inicial—o termo “pinturas cegas” aqui aplicado à obra de Tomie Ohtake do início da década de 1960 não é, definitivamente, título de quadro algum nem de qualquer grupo de pinturas. Modo de designar um método de trabalho (pintar de olhos vendados) e de armar implicações linguísticas e simbólicas em profundidade, pois a artista jamais deu nome a seus quadros—, a pintura cega²¹ é um diagrama visual e não uma objetivação de algo que pudesse ser descrito pela medicina (que chega à condição internacional definida como NLP, *no light perception*, *i.e.*, sem percepção de luz ou, conforme a Organização Mundial de Saúde, o melhor olho tem visão de no mínimo 20/500) ou pela lei, tendo em vista as implicações jurídicas para a pessoa cega.

A pintura inominada de Tomie Ohtake surge em uma época de extrema complexidade na titulação da pintura no Brasil, sobretudo naquelas de origem construtiva. Em sua trajetória não ocorreu a incidência de qualquer título, fosse ele vago ou indicativo de gênero (como *Composição* ou *Paisagem*), muito menos os discursivos ou retóricos que esboçassem uma nomenclatura, como ocorreu com a geometria pintada dos concretistas e os problemas espaciais sugeridos nos títulos neoconcretos. Waldemar Cordeiro, o mais racionalista dos concretistas paulistanos, simplesmente especificava o problema geométrico que abordava em *Desenvolvimento ótico da espiral de Arquimedes* (1952). Seu programa de pré-visualização da forma, herdado do filósofo Konrad Fiedler via o manifesto *Art concret* de 1930, resultou num conjunto de obras que intitulou *Ideia visível* ao longo da década de 1950. Ohtake compreendeu que os títulos dos concretistas de São Paulo descreviam as ideias matemáticas e gestálticas de cada obra a exarar verbalmente, como *Vibrações verticais* de Luís Sacilotto e *Círculos com movimento* de Hermelindo Fiaminghi. No concretismo, os títulos tendem à denotação, pois as questões apontadas por eles estão referenciadas pela palavra à intenção, daí serem *títulos intencionais*. Haroldo Rosenberg descreveu a arte contemporânea como o centauro metade composto por materiais e metade por palavras. Num período em que admite que a linguagem literária seria ainda banida da arte, nota Rosenberg, “o lugar da literatura foi tomado pela retórica dos conceitos abstratos”.²² Ohtake jamais aderiu a essa circunstância. A ideia de arte é o ato do artista, agrega ele. O pintor Antônio Maluf foi ainda mais preciso ao indicar sua disciplinada dedicação ao homomorfismo algébrico em

Caminho sem fim que correspondia a um dos três conceitos definitivos da matemática moderna: a infinitude, o zero e o deslocamento do Um para o múltiplo.²³ A geometria ainda imprecisa de Mira Schendel pensa uma forma utilitária na série dita “geladeira”. Um grupo de obras é descrito por títulos sob o comando dos estímulos da *gestalt*: *Estático semovente* de Waldemar da Costa e *Faixas ritmadas* de Ivan Serpa. Os títulos denotativos de Milton Dacosta são precisos—*Em branco* e *Em vermelho*—e se reduzem a exarar a realidade físico-cromática do quadro, como *Preto/preto* de Hércules Barsotti. Aluísio Carvão criou títulos referentes à cor em construções linguísticas à maneira da poesia neoconcreta de (*Cubocor*²⁴ e *Cernecor*) na relação objeto/cor/coisa. *Cubocor* realiza a ideia de Saussure de que unia a coisa a um nome com uma imagem acústica poética e única. Assim, a noção de objeto do neoconcretismo, a partir de Mondrian e Malevich nos textos de Ferreira Gullar, conduziu a títulos-programas que instigavam a reflexão pelo sujeito da percepção mais do que explicavam a geometria, com sua clareza própria. Por isso, a tendência neoconcretista era de títulos conotativos. O escultor-engenheiro Franz Weissmann, na labuta direta em instalações industriais, pensa a obra como estrutura arquitetural em *Torre* e *Ponte*; com títulos ainda denotativos Lygia Clark (*Planos em superfície modulada*, 1956) passa da designação de sua lógica espacial para “organismos planares” em *Ovo* e *Casulos* e, logo, os *Bichos* e *Obras moles*, vitais e vivenciais. A lógica de Hélio Oiticica desloca-se da precisão descritiva e objetividade das coisas (*Metaesquemas*, *Bilaterais* e *Relevos espaciais*) para outra ordem de espaço penetrável e surrasensorial dos ambientes compartilhados dos *Núcleos* a *Parangolés*, *Bólides* e *Tropicália*. O título no neoconcretismo tende à dinâmica “extensional”, como no caso do *Objeto ativo*, de Willys de Castro. A dimensão metafísica é inerente à experiência real da arte de Lygia Pape (*Livro da criação* e *Livro do tempo*) e ideia transcendente em Maria Leontina (*Da paisagem e do tempo*).

Diante desse complexo de nomenclaturas, Ohtake dispensa a força denotativa ou conotativa dos títulos, já que não pretende que a palavra defina a obra ao designar níveis de intencionalidade nem quer que ela abra para indicar possível extensão significativa para além do ato. Sua pintura dispensa a parolagem. Essa aparência de uma hipotética não semiótica rejeita a ampliação do simbólico e as referências adicionais externas à própria operação mental de pintura. A série das ditas “pinturas

cegas” cumpriu um papel singular no desenvolvimento da pintura moderna no Brasil justamente num período em que uma devotada modernidade consolidava a hegemonia da visão. A condição de inominado é a mudez associada à cegueira, isto é, a ausência de um correspondente fonético (Ferdinand Saussure)²⁵ constituinte da *cegueira produtiva das pinturas cegas*. Pintar é produzir pintura sem nome, isto é, não se relacionar com a instância fonética da comunicação, mas definir-se pela justaposição antinômica entre cegueira e visão como tensão semiológica. Em *Études sémiologiques: écritures, peintures*²⁶ Louis Marin aborda o título inscrito visualmente na própria obra, como no caso frequente de Klee, como presença de signo material com ação de metonímia que fura a continuidade. Ademais, para Ohtake, atribuir um título poderia resultar em indesejada transnomação, em que a pintura passasse a significar a cegueira, não somente sua dimensão processual. Wittgenstein oferece os limites da crítica: ensinar o significado dos termos cegueira e visão não resulta em ensinar um cego a ver.²⁷ Portanto, cegueira e inominação são componentes ativos do visível desta Tomie Ohtake. Se nenhuma obra cega de Ohtake tem título é porque isso corresponde ao arremate do não significado em reiteração da assimbolia do inominável. Pintar aqui é a eliminação de qualquer associação sintagmática verbal na enunciação da pintura. A pintura cega quer apenas enunciar-se a si mesma e exclusivamente em sua condição de pintura.

Déficit e paradoxo historiográfico.

O estudo da obra de Tomie Ohtake deve ser pensado em termos dessas frentes historiográficas em aberto. Do conjunto de problemas apontados decorre um paradoxo e sua incômoda pergunta: Como avaliar o que não se conhece? Para a filósofa Susanne Langer existiria “o pior inimigo do julgamento artístico”, que ela avalia como “o julgamento literal, que é tanto mais óbvio, prático e rápido quando tende a passar seu veredicto antes que o olho curioso tenha abrangido a forma inteira com o que se defronta”.²⁸ No sentido mais amplo, ainda não se avaliou à saciedade sua contribuição para a arte contemporânea e para a cultura do Brasil. Ohtake padece do mesmo déficit de avaliação interpretativa que Antônio Bandeira, Flavio-Shiró, Ione Saldanha, Judith Lauand, Loio Pérsio, Ubi Bava, Yolanda Mohaly, Zélia Salgado, entre tantos outros de seus contemporâneos, malgrado a existência até mesmo de algumas monografias sobre

alguns deles. Em alguns casos não se tem ao menos um levantamento cronológico perfunctório das principais etapas de desenvolvimento da obra como no caso de Sérgio Camargo, sobre cuja obra abunda a crítica e faltam estudos historiográficos. Os problemas acadêmicos dessa ordem se configuram, para utilizar a terminologia extraída das discussões conceituais das pinturas cegas de Ohtake, como escotomas historiográficos da arte do Brasil. Esse campo composto por uma espécie de “obliteação parcial do sujeito”, através do olvido moral de sua produção.

A próxima questão é o desconhecimento específico das pinturas cegas que reflete as limitações no processo interpretativo da arte brasileira e no entendimento dos *topoi* particulares dessa pintura e de suas questões filosóficas. No caso de Ohtake, o que se recalca é o *tópos* da cegueira na arte. Em termos concretos gerais, é a velha prática do devastador achatamento das diferenças. Lacan que fará uso do termo *afânise* para se referir ao “desaparecimento do sujeito enquanto sujeito dividido e desejante”, ao passo que Ernst Jones usa-o para se referir ao desaparecimento concernente ao desejo.²⁹ Na historiografia, trata-se de um estado provocado de *afânise* política do historiador e do crítico.

O terceiro caso é historiográfico. O objeto da disciplina história da arte brasileira necessita focos mais amplos e abordagens transversais, uma vez que o campo ainda é conhecido pelas ações das forças do mercado e pela tradicional falta de recursos para pesquisa pelas instituições museológicas. A história da arte brasileira é um campo encurtado. Em alguns casos, é decepado ou sitiado por interesses geopolíticos, como no caso de Belmiro de Almeida e Eliseu Visconti na história da modernidade destrutada pela história do modernismo. As transformações da universidade brasileira projetadas na década de 1990 capacitaram a academia a dar seus atuais passos largos para sanar esta última ordem de problemas, mas ela precisa romper com os laços muito intensos com o mercado, sustentado por um corporativismo que toma esse tipo de crítica grave como “desrespeito à universidade”. No entanto, muito ainda persiste desse conflito de interesses entre marketing e crítica universitária. Tal desconhecimento termina por compactar negativamente o significado da arte produzida no Brasil no pós-Guerra, além de avaliar de modo inadequado o projeto de obra e a contribuição específica e individual de muitos artistas no campo do sensível, no vácuo entre crítica universitária

e jornalismo envolvidos com o mercado. “Não é a cegueira à ‘forma significativa’, mas a *cegueira* devido à evidência ofuscante de coisas familiares, que nos leva a perder a significação artística, mítica ou sagrada,” anota Langer sobre situações análogas.³⁰ Na instância do teórico, de uma historiografia ainda problemática resulta uma história da arte persistentemente mais e ainda pobre.

Visível / invisível.

O fato de Ohtake não dar título a qualquer de suas pinturas desde a década de 1950 levou segmentos de sua produção a certa invisibilidade, posto que toda sua produção flui como um grande oceano de obras inominadas. Essa indiferenciação pelo nome ausente também facilitou o desconhecimento de questões bastante particulares de sua produção pictórica e, como consequência, o debate teórico sobre seu significado crítico fica incompleto. A indefinição nominal das pinturas é sua rigorosa estratégia para não deslocar a experiência da visão do espectador na direção de significados possíveis e arbitrários da obra a partir de códigos verbais. Tomie Ohtake distingue e mantém separado o legível do visível. Em maio de 1960, ano de plena produção das pinturas cegas de Ohtake, Merleau-Ponty anota que é preciso compreender, mas não no sentido de contradição, afirma ele, “que é a visibilidade mesma que comporta uma não visibilidade” ou “um em-Si não visível”.³¹

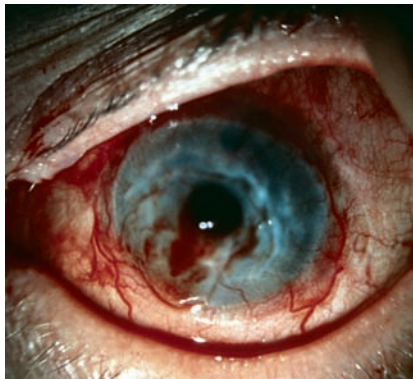
“Nasci numa casa abstrata. O ambiente era bem limpo, bem simples, somente num canto um objeto e uma flor. Essa atmosfera estimulava o pensamento abstrato, a experiência profunda”.³² Quantos artistas brasileiros modernos nasceram, efetivamente, numa “casa abstrata”? Tomie indica com clareza que seu inconsciente ótico é despojado, rigoroso e independente na relação com a forma. Uma pintura cega se compõe de vestígios ativos da ação do inconsciente ótico³³ formado numa “casa abstrata”. Para Ohtake, trata-se de um experimento de acuidade não vinculado à aparência da forma, mas à atividade mental do “pensamento interior”, na tradição reaberta por Kandinsky na modernidade.³⁴ Merleau-Ponty leva mais adiante a discussão porque a visão, para ele, não é certo modo “do pensamento ou a presença em si: é um meio que me é dado estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro a fissão do Ser, no fim do qual eu me fecho sobre mim próprio”.³⁵



Luis Buñuel | *Um cão andaluz* | *Un chien andalou*, 1929 | still

Tomie: o *punctum caecum*.

Existe uma região no campo visual do disco ótico no qual a visão entra em colapso. Esse é o ponto cego—*punctum caecum*—chamado escotoma fisiológico. As *pinturas cegas* de Tomie Ohtake compõem a questão do *punctum caecum* numa perspectiva transversal da história da arte. A elas caberia o subtítulo de “pinturas escotomáticas” para defini-las como metáforas do desconcertante fator oftalmológico. Coincidências à parte, o fato é que no início da década de 1960, Tomie Ohtake confrontou sua pintura com questões óticas e oftalmológicas para explorar o estatuto do saber pictórico ao vedar os olhos para pintar: ajustar seu olhar ao ponto cego e a partir dele se engajar na experiência poética. O trabalho das pinturas cegas seja com o *punctum caecum* ou com a cegueira é sempre uma operação crítica sobre o ocularcentrismo que rege a modernidade.³⁶ Aauto Novaes indaga “se a realidade é o domínio do impreciso, das sombras e das coisas, por que a ciência—ou a precisão científica—passou a ter soberania tão absoluta sobre os sentidos?”³⁷ Por isso, a afitiva perplexidade que operações escotomáticas, como a cena do corte do globo ocular pela navalha no filme *Un chien andalou* de Luis Buñuel e a questão oftalmológica no álbum com imagens neuro-oftalmológicas de Louise Bourgeois no volume II de *Homely girl, a life* (1992), causam no espectador. No entanto, o desafio imposto por Tomie a sua pintura foi deslocar a questão fisiológica



Louise Bourgeois | *Homely girl, a life*, 1992 | fotografia | photography

da cegueira e do *punctum caecum* para uma incursão para além daquilo que se entendia como limites da pintura. Essa produção representou um *quiasma óptico*, que na oftalmologia indica o cruzamento dos nervos ópticos, mas em seu caso, a adesão à fenomenologia de Merleau-Ponty, o entrelace entre o visível e o invisível. Se toda a pintura de Ohtake já era então o que é hoje — obra sem título —, ela se tornou agora sem nome e sem olhar. A artista sabe que a miopia oferece a cisão da atenção; a cegueira, que menos vê, parece aguçá-la. A pintura seria, então, a necessária entrada na caverna de Platão para experimentar a sombra, o obnubilamento mental e a luz.

Na base do projeto fenomenológico de pintura de Tomie Ohtake está a articulação do *punctum caecum*, do acaso e da intencionalidade. A inabilidade para a visão é a cegueira; para a audição, a surdez; para o tato, a anestesia; para o paladar, a ageusia; para o olfato, a anosmia. As pinturas cegas de Ohtake, como o *Espelho cego* de Cildo Meireles, contrapõem a capacidade tátil do cego à inabilidade de ver. Em *Espelho cego*, a imagem do sujeito seria constituída pela moldagem da massa mole do espelho. A inabilidade é convertida em processo cognitivo outro, que talvez demandasse alguns procedimentos estéticos de outra ordem.

O pincel de Ohtake nas pinturas cegas não atua como os dedos do cego de Puiseaux que substituem a visão na *Carta sobre os cegos para uso dos que veem*, que julga pelo

toque.³⁸ Esse pincel espalha olhar. Embora feitas às cegas, as pinturas, no entanto, não podem ser reduzidas ao equilíbrio sensorial dos cegos, muito menos ainda a uma espécie de pintura “em braille”, opção óbvia do relevo ou do próprio código de escrita para cegos, que levasse aquele que vê a um mecanismo de substituição pelo convite háptico. Sua função, portanto, não é a de fazer o reconhecimento do mundo, de produzir territorialização e controle absoluto do espaço como pretendiam os concretistas paulistanos, sobretudo Waldemar Cordeiro. O pincel permite-lhe a vivência da deriva diante do espanto desconhecido pelo olhar e o deslocamento da relação territorial para a experiência do tempo sem perspectiva cronológica e linear. Afinal, o tempo parece suspenso, a relação espaçotemporal e a própria noção de lentidão da pintura, tão cara a tantos pintores de Edouard Manet a Gerhard Richter,³⁹ regem a condensação do que não se vê surgir. Aquilo que seria a velocidade da pintura se perde na inviabilidade de ser lenta ou ser acelerada, não sendo nem uma nem outra; é só cega. Só o olhar analfabeto em pintura e dado à aplicação automática de clichês pode cogitar, nessas pinturas, uma ação tachista ou às cegas. Não há aqui, simplesmente, a noção francesa de *tache*, mancha, pois a cegueira para Tomie Ohtake é semântica, não sintomática.

Talvez o principal instrumento de pintura dessa Ohtake fosse a venda e não o pincel. Os olhos—janelas para o mundo exterior⁴⁰—são cobertos para a pintura. O toque do pincel só adjudica a pintura através de um percurso indescrito sobre a superfície. Impregnadas de mundo, essas pinturas não buscam produzir uma imagem solipsista que correspondesse à interioridade do Ser, mas apenas sua deriva no tempo. Seu pincel apenas propiciava um trânsito ágil ao gesto para que ele não se detivesse num lugar qualquer. Pintar é tempo. É imanência. A pintora não chafurda no espessor da matéria nem se atrela ao espaço. A venda, como a cegueira para Diderot, é o instrumento que ilumina o conhecimento sobre o olhar. É uma pintura transiente: o acontecer pictórico acontecendo. Na pintura de Ohtake, o não ver é irmão coincidente do não saber de George Bataille.

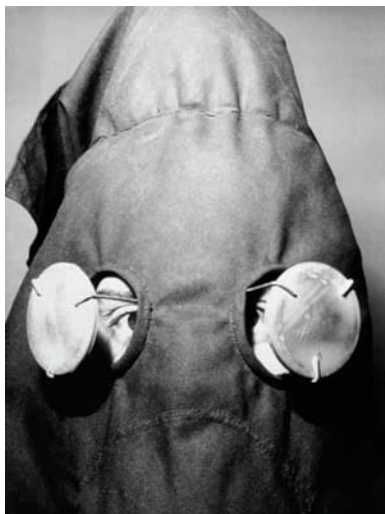
História da representação da cegueira em pintura.

Santo Agostinho em *De Trinitate*: “E assim, ninguém se admire de que, neste modo de ver que foi concedido a esta vida, isto é, em enigma através de um espelho [citando

S. Paulo], nós nos esforcemos por ver de qualquer modo que seja. Não se usaria aqui a palavra “enigma” se houvesse facilidade de visão. E o maior enigma é que não vejamos o que não podemos deixar de ver. Com efeito, quem não vê o seu pensamento? E quem não vê o seu pensamento, não digo com os olhos da carne, mas com o próprio olhar interior?” (XV, 9, 16). A cegueira é um constante tema da filosofia e arte do Ocidente⁴¹ e talvez seu caso clássico seja a pintura *A parábola dos cegos* (1568) de Pieter Brueghel, o velho, que aborda a passagem do Evangelho de São Mateus: “se um cego guiar outro cego, ambos cairão no abismo” (S. Mateus, 15:14). Na ação comparativa, Tomie inverte o sentido: a cegueira orienta a visão.

Também no modernismo no Brasil, alguns artistas merecem nota. A pintura *Imigrante lituano* (1930), de Paulo Osir, atua sobre o olhar do espectador como reflexão icônica que rearticula o olhar do modelo em busca de uma totalização, depois contemplação do olho vago. O adolescente com seu olho cego é uma fratura-espelho dos desafios da visão. Contra uma brasilidade nacionalista escotofóbica, alguns adotam a experiência da cegueira como fator de positividade: o limite visual inverte-se em potência do olhar como na obra gravada de Oswald Goeldi que age no limite entre o sublime e a danação. À cegueira produzida corresponde o olhar construído e suas metáforas em José Pancetti. Seu paradigma, em dezenas de autorretratos, é o olhar de esguelha, aquele que não se lança frontalmente, mas vê de viés, em processo de estabelecimento de suspeita e distância cautelosa como a condição do pintor diante do mundo. É assim que ele, interrogante, fixa-se no espectador. Em outro eixo, o olhar e a cegueira, para Tomie Ohtake, não são tema nem representação, mas apresentação e experiência concreta.

No momento de eclosão das pinturas cegas em 1959, o concretismo paulistano experimentava seu impasse e esgotamento no confronto com os desdobramentos radicais do neoconcretismo. Alguns artistas concretistas, como Lothar Charoux e Luís Sacilotto, refugiaram-se na sedução da *op art* com seu vocabulário de soluções da forma baseadas nas reações mentais aos estímulos formais descritos nas leis da *gestalt* da percepção. Por isso mesmo, a melhor afinidade de Ohtake com artista oriundo do grupo concretista Ruptura, se não mesmo a única, foi com Geraldo de Barros, sobretudo com suas *Fotoformas*. Para realizar uma *Fotoforma*, Barros expunha a mesma chapa mais de uma vez, obrigando-se a calcular o espaço fotográfico num exercício de memória



Lygia Clark | *Máscara sensorial*, 1967

visual virtual para formular suas estruturas. “O controle eletrônico não só não exclui, como exige o controle sensível”, afirma Décio Pignatari.⁴² Como Geraldo de Barros, Tomie não recorre a efeitos mecanicistas do ritmo ótico formal em seu projeto, pois para distinguir entre cegueira e ponto cego afastou com veemência toda sedução visual, pois as pinturas cegas são a pura problematização de si mesmas como fenômeno.

Ao se referir ao círculo dos neoconcretistas, Tomie Ohtake lembra que “o Mário Pedrosa e o Willys de Castro gostaram muito destas pinturas e eu também da experiência. Achei mais que abstrata”.⁴³ O crítico e o artista tiveram uma pintura cega em sua coleção privada. Tomie, com o recato que lhe é característico, revela paulatinamente o peso de Pedrosa para os saltos conceituais de sua pintura. Pedrosa valorizou sua origem japonesa, ressaltando seus nexos com os paradigmas que ele estudara no Japão. Ademais, Pedrosa orientou Ohtake para a leitura de Merleau-Ponty, o que estabeleceria, no período das pinturas cegas, afinidades com a dimensão fenomenológica do objeto neoconcreto. Não é mera coincidência, portanto, que as pinturas cegas tenham surgido em 1959, também o ano de surgimento do *Manifesto neoconcreto*. Assim como o neoconcretismo, em seu conflito com o grupo concretista, deslocou o foco do funcionamento mecânico do cérebro das ditas leis da *gestalt* para a fenomenologia da percepção do “espectador” ativado,

Ohtake operou sua pintura como instância muito além do sentido do olhar, como na ocorrência de alguma cegueira nos desdobramentos neoconcretistas das *Máscaras sensoriais* de Lygia Clark (1967) e do *Bólido Saco 2 Olfático* (1967), de Hélio Oiticica. Tomie Ohtake encontrou sua lógica das sensações e fenomenologia dos sentidos no próprio pintar. O pincel carregado desliza sobre a superfície; é o objeto e o motor de sua sensação. Na verdade, cabe pensar um modelo visual que dê conta da dimensão sensorial e fenomenológica de pintura nas pinturas cegas. Não se pode reduzir as pinturas cegas à ideia de um método apenas, mas reconhecer nelas uma relação triádica entre a artista, o espectador e a própria pintura. É nesse triângulo que as relações de percepção se fundam e se desdobram. Ademais, a fenomenologia de Merleau-Ponty deve ser conjugada à de Henri Maldiney no modelo Ohtake. A pintura para Maldiney não é feita para ser vista, mas para ver,⁴⁴ questão também suscitada por Lacan no *Seminário 11*. A possível reversibilidade nos núcleos cromáticos, em alguns atos gestuais e nas áreas de sombra. Ohtake, portanto, propõe como a “cegueira” que nos vê.

No início da década de 1960, quando a arte brasileira aprofundava o desafio da construção mais densa de uma alternativa não geométrica para a pintura, Ohtake introduz um paradigma possível com as pinturas cegas. Não é informalismo, muito menos tachismo, não há desejo de forma nem mesmo do informe, não poderia jamais ser abstração geométrica, nem mesmo abstração ou uma simulação, representação ou reificação da pincelada. Uma pintura cega não se fixa em ser sempre o campo do informe nem o arranjo formal de gestos organizados. O inclassificável é exatamente o ato irredutível de pintar e da experiência do tempo de suas circunstâncias. Diante das dicotomias de concretistas *versus* neoconcretistas, geométricos *versus* informalistas, Ohtake propõe algo que também—é necessário insistir—se distancia do informe, nem lá nem cá. Tampouco se propõe à transferência na forma da ação política do toque do pincel em suas mãos que não busca, de modo algum, descrever a exterioridade do ato nem constituir a hierarquia do não visível. Artistas como Antônio Bandeira e Flavio-Shiró e, logo depois, Tomie Ohtake e Iberê Camargo experimentaram uma relação com a matéria da pintura no processo de constituição da linguagem na empiria de elaboração do quadro. Tratava-se, no caso, de uma alternativa à predominância do debate em torno do cânon concretista e da revolução neoconcreta. Pouco depois, o concretismo ruiu.

Sonia Salzstein chamou de “pintura cega” a produção pictórica de Schendel realizada a partir de 1962, justamente na época em que Ohtake conclui, depois de três anos, sua série de pinturas cegas e no período em que as duas artistas estão mais próximas. A argumentação de Salzstein afirma que tais obras de Schendel “são espécies de pinturas ‘cegas’, nas quais uma natureza corpórea reduz ao mínimo a face ótica dos trabalhos, de maneira que a figura do observador parece ter sido desconsiderada ou, por assim dizer, introjetada para dentro da superfície e transformada em algo inerente a ela.”⁴⁵ Em que pese a potência crítica do discurso de Salzstein sobre Schendel, é, no entanto, difícil encontrar uma sustentação lógica dessa adjetivação da pintura, posto que lhe falta substância semântica que justificasse a imagem, mais impactante e poética, do que substantiva com relação ao objeto e seu processo.

Tomie Ohtake trabalha o sentido da cegueira e Iberê Camargo, o do tato em certas pinturas que, pela escuridão, só se percebem pelos relevos sob a luz ou pelo tato — ou ato material de pintar — como o cego de Diderot. O próprio escotoma da arte brasileira pede uma aproximação de obras como uma pintura cega de Ohtake e algumas pinturas escuras de Iberê Camargo. Entre eles, situa-se a necessidade de explorar o limite do visível diante da convocação do invisível pelo campo visual da pintura. A pincelada medida está em Paul Cézanne, Alfredo Volpi, Hélio Oiticica e de certo modo em Iberê Camargo. Duas telas *Estrutura* e *Fiada de carretéis n. 4* de Camargo, de 1961, do mesmo ano das pinturas cegas de Ohtake, demonstram como ele experimentou essa questão. Em *Fiada de carretéis n. 4*, o espatulado parece não lhe ser suficiente para definir a diferença da superfície encorpada de matéria escura. O pintor recorre à forma do carretel, que ainda lhe é necessária para diferenciar das zonas espatuladas. Na escuridão extrema, a solução foi o recurso ao relevo e aos reflexos sobre a superfície espessa da pintura a óleo. Desde a década de 1950, Camargo havia convivido com excelentes exemplos da obra de Pierre Soulages no acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No retorno da Europa, ele também pode ter aprendido algum rigor do real pictórico com determinados segmentos da pintura de Portinari. Forma, volume da matéria e gradações da luz ainda regem a pintura, diferentemente das obras cegas de Ohtake. Com *Estrutura* e *Estrutura dinâmica* todo o ritmo está dado pelas zonas espatuladas e muito sutilmente por cinzas bastante sombrios. Para deixar a âncora

do real sobre a pintura, quando Iberê abandona a antiga representação dos carretéis como campo seguro do imaginário, foi compensado pelo controle através da medição, sobretudo por ter sido ele um pintor avesso a toda geometria. A espátula dá a medida espacial do gesto do pintor. O que se mede é o gesto do pintor no tatear do novo espaço: a pura superfície convulsa pela ação do pincel e da espátula. Uma pintura cega precisa necessariamente abdicar de qualquer intencionalidade metrológica em termos espaciais com relação ao espectro da pincelada. Ohtake contamina a medida com o tempo. Com a pincelada rápida, ou alongada por lentidão, a escuridão é espaço imensurável. Primordialmente, no início da década de 1960, Iberê Camargo constrói, mede e espacializa com a matéria; Ohtake temporaliza.

Se o conjunto da obra geométrica de Tomie Ohtake estivesse visível no sistema de arte em meados da década de 1970, possivelmente Frederico Moraes tivesse discutido a artista em seu artigo “Concretismo/neoconcretismo: quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu?”,⁴⁶ que é um marco das discussões da geometria para além da arte concretista e do neoconcretismo. A disposição geométrica de Ohtake se fixou, sobretudo, no período de 1961 a 1970, mas sempre à margem do referido cânon concretista fixado pelo formalismo de Waldemar Cordeiro com relação à pré-visibilidade da forma, rigidez do desenho geométrico, restrição de paleta às cores primárias e secundárias e método de pintura quase industrial. A obra de Tomie Ohtake está entre aquelas que promoveram a superação da tirania dicotômica entre razão e expressão, Ohtake situa-se para além do informe, nem lá nem cá, sítio onde o imaginário—motor da subjetividade—procura esvaziar-se ao extremo. A produtividade da cegueira na obra de Ohtake corresponde, em outros pintores, ao olhar construído no paradigma do informe.⁴⁷ À parte do embate, as pinturas cegas—nem geométricas nem informalistas—são operações de linguagem para conhecimento da natureza da visão e de seu peso na arte.

Para alguns artistas contemporâneos brasileiros, a questão pode não ter sido o elogio da cegueira, mas desarticular a significação visual como certeza e o destino da imagem. O golpe de 1964 é mais que a falência do estado de direito, pois também implica realinhamento do país à ordem capitalista internacional. Anna Maria Maiolino produziu diagramas escotomáticos da situação política. Ela torna visível aquilo que parece entrar



Anna Maria Maiolino | *Mais buracos*, da série *Desenho objeto*, 1975/95

entrar em estado entrópico de falência política: a própria repressão como opacidade e obscuridade. A estética do buraco em Anna Maria Maiolino—sejam círculos abismais ou mapas negativos—são emblemas cartográficos do terrorismo de Estado no regime de 1964. O esforço de Maiolino é desterritorializar o olhar. A cegueira no aparato ótico é a exposição do *punctum caecum* dos meios tecnológicos por Geraldo de Barros, Anna Maria Maiolino, Arthur Omar, Sônia Andrade, Leticia Parente, Essila Paraíso, Miguel Chikaoka e outros que indagam sobre o ponto cego da caixa preta ou do vídeo que determina a emergência do infotografável e de outros regimes óticos, como dimensão visual do indizível. Em *Antropologia da face gloriosa*, a fotografia de Arthur Omar desenvolve alternativas ao etnocentrismo. Contra a dominação política num mundo polarizado, na fotografia *Retire o centro e terá um universo*, o rosto do menino cego ilumina-se no aparente momento estático de encontro entre seu olhar vago e o olho preciso da câmara do artista. A violenta ruptura e a descoberta do não visível nas *Urnas quentes* (1968) de Antônio Manuel aludem à tarefa da arte na superação das interdições e à censura do regime militar. “O sentido da vista é o mais superficial”, afirma-se ainda. *Janela da alma* (2001), filme de Walter Carvalho e João Jardim, aborda a deficiência visual, articulando oftalmologia e filosofia existencial. Cego, Evgen Bavcar compreende viver uma “fotografia em grau zero”, ponto do qual apreende o mundo,



Arthur Omar | *Retire o centro e terá um universo*, da série *Antropologia da face gloriosa*, 1973 / 97

pois toda imagem do real é imagem mental. O objeto *Espelho cego* (1970) e a instalação *Eureka/Blindhotland* (1970/1975) de Cildo Meireles articulam uma fenomenologia da visão a partir da cegueira física e dos equívocos do olhar. *Eureka/Blindhotland* tem referências como a teoria astrofísica do buraco negro e o conto *Tlon Ubqar, Orbis Tertius* (sobre a densidade profundamente alterada de um objeto), de Jorge Luis Borges, escritor cego.⁴⁸ O olhar percebe erroneamente a relação entre massa e volume porque a similaridade das bolas não corresponde ao som de sua queda ou às diferenças de peso, pois contêm chumbo ou cortiça em quantidade variável. O vidro com reflexo especular, próprio do espelho moderno, foi substituído por uma massa de borracha mole, com o título *Espelho cego* em relevo como em braille. O manuseio da massa produz “espelhamento”, pois a *imagem* surge da reversibilidade, o fenômeno descrito em *O visível e o invisível*, entre o sujeito do tato e a matéria tocada. “Um espelho é uma máquina”, descreve o cego de Puiseaux na carta de Diderot, “que põe as coisas em relevo, longe de si mesmas, se elas se encontram colocadas convenientemente em relação a ela. É como minha mão, que basta pô-la ao lado de um objeto para senti-lo”.⁴⁹ Se a fase do espelho lacaniana se vincula ao “inacabamento anatômico” do indivíduo e à formulação do eu,⁵⁰ o *Espelho cego é esquisse*, momento formativo da imagem como corpo na superfície informe. No entanto, “nosso cego avalia bem

as simetrias”, afirma Diderot. Ver é reconhecer-se em amor próprio narcísico, diria Lacan, diante do espelho.

Em obra sem título, Bené Fonteles, um amigo próximo de Tomie Ohtake, propõe um conjunto de sacos fechados cheios de objetos. A visão detém-se entre a interrogação e uma frágil intuição capaz de identificar o objeto do interior dos sacos. Só aos cegos é permitido tocá-los e, portanto, decifrar conteúdos com o tato em leitura dos volumes. Modo de instalar uma incógnita: ver não garante qualquer discernimento. O fenômeno — aquilo que se apresenta tal qual à nossa experiência corresponde aqui a uma breve fenomenologia do interdito. O que não se designava por um nome (o quadro sem título de Ohtake) permanece sem identificação na estratégia de Fonteles. O “sem título”, além de nada esclarecer sobre a natureza dos conteúdos, muito menos aponta para qualquer operação cognitiva possível. Metaforicamente, os cegos, na fenomenologia do sujeito da ação sensível de Bené Fonteles, são detentores de um conhecimento de natureza interior, invisível. Para o olhar dos que podem contemplar os sacos, seus objetos só existirão como fantasmas protegidos pela interdição. Nuno Ramos, o mais carioca dos artistas contemporâneos de São Paulo, tem produzido projetos de trato da visão e do olhar. O catálogo *Mácula* (1994), escrito em braille, trata da experiência de se tornar cego, como roteiro de passagem intersensorial da visão ao tato. Na instalação homônima, Nuno Ramos substituiu o tato por sua excelente “prosa do mundo”. Nessa clivagem estrutural, talvez o nome de seu personagem pudesse ser Degas, aquele que passa a moldar esculturas em cera no avançar da cegueira. Os projetos de Ramos situam-se em embate crítico com a *Fenomenologia da percepção*, seu viés metafísico e os fantasmas do invisível. A diferença do corpo vivido na visão e na cegueira define o sensível, mas não o seu ângulo de ataque ao fenômeno. Na fenomenologia do sensível desse artista, a matéria se converte em linguagem; e a linguagem, em corpo. Com a coesão entre narrativa e escritura, a cegueira em *Mácula* produz a carnalidade da linguagem em meio à carne das coisas.⁵¹ O espectador comum é cegado diante do texto em braille, num retorno à opacidade da escrita do analfabeto. No passo seguinte, o quiasma de *Mácula* é a visão que se converte em cegueira; e a cegueira, em visão. Trata-se de uma rotação da escrita. O não ver é irreduzível ao não saber. O eu fenomenológico está perdendo a visão. É então que Ramos toma em conta o ponto de maior densidade do olho,⁵² concentrada na mácula, como

densidade do próprio olhar. Trabalhar a mácula—lugar-mor da percepção da cor—é operar no centro wittgensteiniano de *Remarks on color*: “a psicologia descreve os fenômenos do olhar—Para quem ela os descreve? Qual ignorância pode esta descrição eliminar?”⁵³ *Mácula* é, no contexto das práticas contemporâneas, a contrapartida à pintura escotofóbica de Tomie Ohtake, região do *punctum caecum*. O que indagar do conceito de cor? No trânsito entre visão e cegueira—em *Mácula* está seu ponto onde enxergaríamos com maior clareza o sentido da visão. Nesse trânsito, o aparato sensível de *Mácula* se desloca para a mudança de regime escópico na direção de certa “invisibilidade” lyotardiana e da tangibilidade do mundo (a linguagem se reduziu ao signo material). Se a *matrix* é invisível,⁵⁴ com *Mácula*, só se pode projetar uma memória antecipada do visível como imagem em figuração fantasmal. A indagação de *Mácula* é sobre o que a cegueira, na condição de processo cognitivo, ensina sobre a linguagem do olhar.

Acaso.

O clássico folheto de cordel *A peleja do Cego Aderaldo com o Zé Pretinho*, obra de Firmino Teixeira do Amaral (1886-1926), ao lado de ser um marco cultural—racismo à parte—apresenta as confusões linguísticas entre preto, negro, escuridão e cegueira.⁵⁵ A cantoria da peleja do cordel tem um ritmo, sua poesia tem rimas e regras. O ritmo dos cordelistas implica aproveitar a fala do oponente como produção aleatória, imprevisível e imponderável de estímulos que devem ser consistentemente aceitos e respondidos com a produção de novos estímulos. As pinturas cegas substituem a imprevisibilidade do lance de dados sobre o espaço. Tomie Ohtake parece, então, escutar o cego Aderaldo do cordel para ativação do acaso. Décio Pignatari deplorou que o concretismo paulistano não tivesse logrado produzir estruturas estocásticas,⁵⁶ *i.e.*, que incorporasse o acaso. Pois, a cegueira em Ohtake, simultaneamente ao lamento de Pignatari de 1961, resolve-se na constituição da pintura estocástica, ou seja, entregue ao movimento produtivo do acaso, que não se confunde com ideias de demissão, omissão, anomia, descontrole, gestualidade em operação com as manchas do tachismo. De fato, a questão do Cego Aderaldo não está distante dessas pinturas de Tomie Ohtake, da conversão do limite sensorial em potência do sensível, da expressão e da linguagem. Para produzir sua pintura, Ohtake constituiu sua escuridão que lhe propiciasse experimentar uma cegueira particular. Ohtake introduz uma questão semântica que o

Cego Aderaldo e o Zé Pretinho apresentam como embate conceitual e confusão entre a cegueira física e o preto, sempre um descendente de escravo no Brasil.

Tempo.

As pinturas cegas de Tomie Ohtake mantêm sua inflexão para a filosofia, além da fenomenologia. O foco, no entanto, deve ultrapassar as metáforas de luz como nascimento e morte como escuridão. No clássico *De rerum natura*, Lucrecio descreve o nascimento nesse quadrante do luminoso: “quando a natureza, depois de lutas, retira a criança do útero da mãe para as praias da luz [*in luminis ora*]”.⁵⁷ Comentarista de Lucrecio, Gordon Lindsay Campbell acentua que *in luminis oras* “é uma frase épica descrevendo o nascimento como o cruzamento da fronteira da escuridão para a luz”.⁵⁸ Tomie Ohtake parece afirmar que a cegueira, no entanto, não é permanecer longe da *luminis oras*, mas cruzar incessantemente seus limites, de um lado para outro. O grave tom epifânico das pinturas cegas refletem essa condição.

Uma pintura cega não busca constituir pontos no espaço que depois se configurem para a artista como episódios possíveis de controle do processo de territorialização e controle do espaço. Seu pincel não reconhece nem mede, demarca, compõe, toma posse ou mapeia um território. Ele passa. Não tem o sentido de acumulação do capital nem de sua reprodução. O quadro é só campo e *continuum*. Nesse procedimento experimental, a pintura se afasta do sistema de controle ocularcêntrico da modernidade. Se há necessariamente um ponto de partida da pintura, no entanto, não existe um ponto de chegada. Não existe alvo, seja político, econômico, psíquico ou estético. Para um pintor que se envolve em real escuridão física no processo de pintar, de pouco vale tentar se situar no espaço, se agarrar nele ou a dominá-lo. Seu imperativo há que ser o tempo e Tomie Ohtake se propõe à pura “transiência” do ato para além de seu registro físico na superfície, ao vir-a-ser e a transitoriedade do mundo-que-passa da cultura do Ukiyo-e do período Edo. Outra noção temporal das pinturas cegas é, sob a visão impedida, a duração como dimensão de tempo. Henri Bergson sugere que o indivíduo se situe na dimensão da duração e a partir dali apreenda a totalidade indivisível. Aqui, Ohtake está novamente próxima do universo temporal do neoconcretismo, bem como do conceito de intuição, que para Bergson permite aceder à dimensão do inefável, daquilo que é inapreensível pela ciência ou imprevisível pela matemática ou pelas ciências do comportamento.

Filosofia.

Uma passagem de Georges Bataille sobre Hegel talvez explique a resistência de Tomie Ohtake a aderir ao concretismo canônico paulistano: a obviedade como constituição previsivelmente do primado da geometria euclidiana. Theo van Doersbug, base de referência para o manifesto *Ruptura* (1952) dos concretistas, declara com outros artistas no manifesto *Art concret* de 1930 que “a obra deve ser inteiramente concebida no espírito antes de sua execução”.⁵⁹ Essa base do pré-formismo da obra se assenta ainda na “pura visualidade” de Konrad Fiedler, citado duas vezes pelo concretista Waldemar Cordeiro, um quase cientista da forma, no artigo “Ruptura” (1953).⁶⁰ Bataille escreve que “frequentemente, Hegel se torna óbvio, mas é difícil conviver com esta obviedade. Na medida em que se prossegue, ela aumenta. A obviedade que se atinge no sonho da razão não é mais um despertar. A história em seu fim, tudo agora sendo óbvio, a humanidade mudaria, tornar-se-ia natureza imutável”.⁶¹ Tomie Ohtake, em última análise, resiste com a experiência do acaso à agressiva reivindicação de Cordeiro sobre a objetividade racionalista.

A filosofia, como a obra pictórica de Ohtake, tem seu ponto cego — esta é uma questão que Jacques Derrida discute sobre a filosofia de George Bataille. A mímica do sacrifício da morte e o riso na abertura do sagrado se constituem num simulacro que, para Bataille, se configuraria como o ponto cego da filosofia. Observa Derrida em sua análise das relações de Bataille com o filósofo da *Fenomenologia do espírito*, que Hegel era cego para a experiência do sagrado. Também o riso não estava presente em seu sistema filosófico porque ultrapassa a dialética. “Assim, é esboçada uma figura da experiência”, avalia Derrida, “irreduzível a qualquer fenomenologia, uma figura que se encontra *deslocada* na fenomenologia, como o riso na filosofia do espírito, e a qual imita através do sacrifício o risco absoluto da morte”, afirma Derrida.⁶² Aqui residiria o ponto cego da filosofia, instância do sacrifício da presença e do significado. Este é um ponto da economia das pinturas cegas, momento em que Tomie Ohtake funde Ocidente e Oriente, pois nelas se revelam algumas atitudes da artista que se identificam com o zen e com certa ironia lançada contra o ocularcentrismo da modernidade.

Interessa citar de novo o *deslocamento* das pinturas cegas de Ohtake com respeito à questão do visível e do invisível em certo momento de inversão do ponto da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty. Aqui também se torna inaplicável o conceito de

informe de Bataille, posto que toda pintura cega de Ohtake é necessariamente a-formal, está para além da busca do paradigma do formal ou do paradigma do informe. Tomie Ohtake pode estabelecer a diferença entre o “homem do sacrifício”, o ser ignorante ou inconsciente, representado pelo artista, e o sábio (Hegel) detentor do conhecimento absoluto,⁶³ entre o artista e a sabença da crítica.⁶⁴ Certa perspectiva de ignorância parece ser uma condição necessária para a formação do artista conforme argumenta o crítico Harold Rosenberg,⁶⁵ sendo também um fator próximo do “não saber” preconizado por Bataille. Para realizar uma pintura cega, Ohtake se põe num estado de não saber visual. Para Bataille, aquela polaridade entre o inconsciente e o saber absoluto decorreria da negatividade em Hegel numa economia calcada na morte, destruição e supressão. Na economia da negatividade, supressão e morte podem ser esquemas de ação da crítica de arte. “A negatividade é um recurso”, afirma Derrida (*op. cit.*, p. 111). Hegel aposta na negatividade, na história e no discurso contra o jogo e o acaso. O trabalho na pintura de Tomie entra, então, como inscrição, esforço que não se reivindica como “conhecimento” no plano hegeliano. Ohtake reitera, portanto, que as pinturas cegas articulam o *punctum caecum*, em confronto antitético entre o acaso e a intencionalidade. Ela não reivindica que esta seja a pintura, mas apenas que seja sua experiência imanente de pintura.

Zen e silêncio.

Em 1958, o crítico de arte Mário Pedrosa retorna ao Brasil depois de um longo período no Japão para pesquisar a história da arte oriental com vistas a formar um diálogo com a produção contemporânea ocidental. No retorno, reivindicou que os artistas brasileiros, de origem nipônica ou não, dessem mais atenção a certos aspectos da cultura japonesa: a caligrafia, a pintura sumi-ê, a arquitetura, o espírito zen, entre outras questões.⁶⁶ Pedrosa também volta sua atenção para alguns artistas do Brasil nascidos no Japão, como Tomie Ohtake, Flavio-Shiró e Manabu Mabe. É nesse ambiente, estimulado pela vasta cultura e inteligência generosa de Pedrosa, que alguns artistas se voltam para a incorporação de elementos zens de modo mais claro, como os já citados, além de Lygia Clark e Mira Schendel. A tomada de posição de Ohtake, no entanto, evita a relação formal entre pincelada e escritura ideogramática, como ocorreu com Mabe (*Sayonara*, 1958) e Schendel (sem título, monotípias, 1964), alusivas a significados exteriores ao gesto que torna visível. Ohtake desloca a questão para uma

relação entre valores e atitudes na constituição do signo pictórico. Por isso, as vendas durante o processo material da pintura para realizar uma ação no limite do contato com o mundo e da percepção. Estimulada pelo crítico, ela fixa seu foco na relação entre valores e procedimentos zens e a constituição do signo pictórico em seu processo de constituição de linguagem. Quase ideogramáticos, os vestígios pictóricos da passagem do pincel reconfirmam o caráter ágrafo da pintura de Ohtake. As vendas nos olhos durante o processo da pintura tinham tão somente o sentido de realizar uma ação pictórica no limite da percepção. Se o pincel não buscava demarcar território ou produzir a figuração possível é porque tratava-se do puro fenômeno da passagem do tempo. Isso é zen.

Tomie Ohtake realizou a mais extraordinária pintura de natureza zen no Brasil. De fato, ela leu intensamente literatura zen, dos clássicos aos textos de Daisetz Teitaro Suzuki, que foi um divulgador dos princípios do zen no Ocidente. O vazio, Ohtake sabe, não é construído como pintura nem seria por esta preenchido. O grau zero da pintura não é ausência de matéria pictórica, mas esse não olhar absoluto. O gesto será despregado de qualquer intencionalidade que não fosse sua pura ocorrência. “Eu nunca pintei com o emocional. O gesto era bem mais calmo, caía sempre sobre a tela e seguia uma direção que era mais mental”.⁶⁷ Na paciente repetição, encontra a possibilidade da diferenciação de cada pincelada como momento único. O paradoxo a que nos submetem as pinturas cegas é uma sorte de poética que simultaneamente produz linguagem e conhecimento e que, ainda, apresenta-se como experiência processual e intuitiva do não ver, do não saber. “O quadro não é uma coisa, mas um momento; podia ser antes, podia ser depois”, diz a artista. Sem drama da cegueira ou “fúror heroico” da visão, expressão de Giordano Bruno, Ohtake é o pintar em marcha.

A pintura, além de cega e inominada, é silenciosa. Por que uma Mira Schendel teria interesse na obra de Tomie Ohtake?⁶⁸ Mesmo nos momentos de extremada loquacidade, Schendel talvez buscasse também o silêncio em Ohtake, região para além da escrita caligráfica. No entanto, em Schendel não haveria um silêncio sem qualificação. A pintura de Ohtake se faz como modo de pregnância de silêncio zen, de um silêncio contemplativo, de um silêncio metafísico. Esse interesse, indispensável considerar, também coincide e condensa a dupla abertura de Schendel: em termos mais gerais, a artista se voltava para trabalhar sua escrita metafísica com as monotípias e, por outro

lado, sua inquietação espiritual já estava a conduzi-la pelos caminhos do zen. O físico e crítico de arte Mário Schenberg vê nas monotipias de Schendel um suporte quase imaterial na qual ela inscreve “o ritmo individual emergindo do vazio Sunyata.”⁶⁹ Os modos cristão (“Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens; a luz resplandece nas trevas, e as trevas não prevaleceram contra ela,” João 1:4-5) e budista convivem aqui. O inconsciente linguístico de Mira Schendel, mesmo quando admitindo princípios zen, é um esforço ajustado sobretudo à Revelação, enquanto que o obscurecimento da vista de Ohtake é experiência voltada para a Iluminação. O zen de Ohtake parece converter os *Quartetos* de T. S. Eliot em experiência: “The inner freedom from the practical desire.” Ohtake privilegia a assímbolia, a a-significação, o vazio Sunyata mais que o vazio sufocante de Samuel Beckett.

Fenomenologia.

Em análise dos embates de Ohtake com a pintura, entre seus esforços, dificuldades, idiosincrasias e conquistas, Mário Pedrosa assinala que, nos momentos em que alcança resultados, “ela atinge um nível de integração raro na pintura brasileira atual, pela elevação conceitual, sutileza rítmica, retenção e economia de meios e ímpeto, o arrebatamento dos espaços criados. Se a pintora é parca de recursos, não é, entretanto, porque não possa ter ou adquirir novos recursos artesanais necessários, mas porque nela o que interessa é a captação da ideia, isto é, o motivo ou a razão da obra pictórica.”⁷⁰

As pinturas cegas, em seu contato com o escotoma das ciências médicas e o ponto cego na filosofia de Hegel, revolvem a instância do significado. Uma pintura cega é um significante vazio de significados. Diz Derrida que o ponto cego do hegelianismo, “*em torno* do qual pode ser organizada a representação can do significado, é o *ponto* em que destruição, supressão, morte e sacrifício constituem uma despesa tão irreversível, uma negatividade tão radical—aquí nós deveríamos ter de dizer uma despesa e uma negatividade *sem reservas*—que elas não poderiam mais ser determinados pela negatividade num processo ou num sistema.”⁷¹ Para Derrida—e com a pintura de Ohtake—uma “redução da redução”, mas “não uma redução ao significado, mas uma redução do significado” (p. 115). A transgressão metodológica, constitutiva da pintura, não busca atingir um plano desconhecido da identidade do significado, nem representa o acesso à possibilidade de manter o estado de não significado.

“Fiquei de repente tão aflita que sou capaz de dizer agora fim e acabar o que te escrevo, é mais na base de palavras cegas,” afirma Clarice Lispector.⁷² Sem aflição existencial, Ohtake pintou marcas cegas. Tomie Ohtake é aqui tão surda quanto Ulysses na *Odisseia* diante do canto das sereias. O herói sobrevive à morte pela sedução, nas palavras de Maurice Blanchot, porque a atitude de Ulisses é “a espantosa surdez de quem é surdo porque ouve.”⁷³ Tomie põe-se em estado de cegueira porque vê. Negado o olhar em etapa da execução, as pinturas cegas inutilizam a claridade e os dispositivos sensoriais. “Quando fiz esta série de olhos fechados, buscava retirar a cor e a forma para encontrar o osso da pintura.”⁷⁴ O osso não é algo fisicamente estruturante mas é aquilo que explora a força sutil e paradoxal de tomar conhecimento da impercepção.

Paulo Herkenhoff

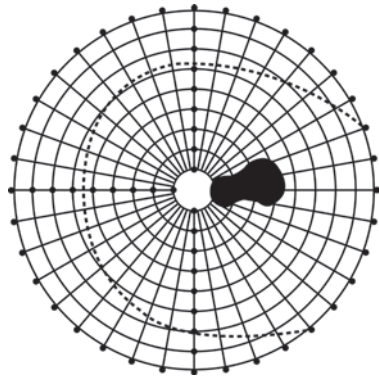
NOTAS

- 1 A exposição foi promovida pelo Instituto Tomie Ohtake em São Paulo, em abril de 2011.
- 2 Entrevista de Tomie Ohtake ao autor em 4 de julho de 2000.
- 3 Ver HERKENHOFF, Paulo. *Tomie Ohtake na trama espiritual da arte brasileira*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003, p. 27.
- 4 Roger de Piles. “Curso de pintura por princípios”. In: LIECHTENSTEIN, Jacqueline et alii. *A pintura: textos essenciais*. Trad. Magnólia Costa et alii. São Paulo: 34, vol. 9: *O desenho e a cor*, 2006, p. 62.
- 5 GOMBRICH, Ernst H. *Ombre*. Trad. Maria Cristina Mundici. Turim: Einaudi, p. 5.
- 6 Para o conceito de *skiagraphia*, ver GOMBRICH, Ernst H. *Ombre. Op. cit.*, p. 15-16.
- 7 TANIZAKI, Jun'ichiro. *In praise of shadows*. Trad. Thomas J. Harper e Edward G. Seidensticker. New Haven: Leete's Island Books, 1977.
- 8 TANIZAKI, Jun'ichiro. *In praise of shadows. Op. cit.*, p. 42.
- 9 LACAN, Jacques. “Do olhar como objeto *a* minúsculo”. In: *O Seminário. Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. de M.D. Magno. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 95.
- 10 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Remarks on colour*. Trad. Linda L. McAlister e Margarete Schättle. Berkeley: University of California Press, 1978, III, 339, p. 62e.
- 11 Cf. McEVILLEY, Thomas. “La peinture monochrome”. In: *La couleur seule: l'expérience du monochrome*. Paris: Octobre des Arts, 1998, p. 18.
- 12 McEVILLEY, Thomas. “La peinture monochrome”. *Op. cit.*, p. 18.
- 13 O pai de Antônio Bandeira tinha uma oficina onde havia uma forja.
- 14 Para uma discussão do *Cubacor*, ver do autor *Pincelada: pintura e método no Brasil, projeções da década de 1950*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p. 354.
- 15 Uma análise do *Desvio para o vermelho* de Cildo Meireles deve levar em conta também os cientistas Robert Pound e Glenn Rebka, que comprovaram o desvio para o vermelho admitido por Einstein (1959-1960).
- 16 LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1973, p. 79.
- 17 GOMBRICH, Ernst H.. *Ombre. Op. cit.*, p. 6.
- 18 LISPECTOR, Clarice. *Água viva* (1973). Rio de Janeiro: Rocco, 1973, p. 78.
- 19 PEDROSA, Mário. “Crise do condicionamento artístico”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1966. O termo “pós-moderno” foi empregado por Pedrosa nesse artigo.
- 20 Solicitadas para participação na 24ª Bienal de São Paulo, as pinturas monocromáticas brancas *Superfície modulada n.1* de Lygia Clark e uma de Manabu Mabe não puderam ser emprestadas por motivos diversos. Clark participou com um estudo em papel de *Superfície modulada*. Ausente, Manabu Mabe também pertence ao conjunto.
- 21 A pintura, além de “cega”, é inominada. Na lógica de Ohtake, a pintura, almejando ser “abstrata”, não poderia ter nome. Permanece como tal, isto é, é inominada desde a década de 1950.
- 22 ROSENBERG, Harold. “Art and words”. In: *The de-definition of art*. New York: Collier Books, 1972, cap. 5, p. 55-68.
- 23 Ver BADIOU, Alain. *Number and numbers*. Trad. Robin Mackay. Malden: Polity, 2008, p. 7-8.
- 24 A propósito de *Cubacor*, ver do autor. *Pincelada: pintura e método no Brasil, projeções da década de 1950. Op. cit.*, p. 354.
- 25 Ver SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* (1916). Paris: Payot, 2005, cap. IV, p. 36-39.
- 26 MARIN, Louis. *Études sémiologiques: écritures, peintures*. Paris: Klincksieck, 1971, p. 64-66.

- 27 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Remarks on colour*. Trad. Linda L. McAlister e Margarette Schättle. Berkeley: University of California Press, 1978, III, 319, p. 593.
- 28 LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. Trad. Moyses Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 261.
- 29 Cf. CHATELARD, Daniela Scheinkman. “Algumas considerações sobre o termo *afânise* a partir de E. Jones e J. Lacan”. In: *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 4(2):51-59. Rio de Janeiro, jul./agosto 2001.
- 30 LANGER, Susanne K. *Op. cit.*, p. 261.
- 31 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Arthur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 224.
- 32 OHTAKE, Tomie. Depoimento a Marcy Junqueira. Conforme email de Junqueira ao autor em 1º de abril de 2011.
- 33 A ideia de inconsciente ótico é lançada por Rosalind Krauss a partir do debate sobre o inconsciente político por Fredric Jameson.
- 34 KANDINSKY, Wassily. *Point—ligne—plan: contribution à l’analyse des éléments picturaux*. Trad. Susanne e Jean Leppien. Paris: Denoël-Gonthier, 1970, p. 80.
- 35 MERLEAU-PONTY, Maurice. *L’œil et l’esprit*. Paris: Gallimard, 1964, p. 81.
- 36 Ver WARNKE, Georgia. “Ocularcentrism and social criticism”. In: *Modernity and the hegemony of vision*. LEVIN, David Michael (ed.). Berkeley: University of California Press, 1993, p. 287-308.
- 37 NOVAES, Adauto. “De olhos vendados”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 9.
- 38 *Lettre sur les aveugles à l’usage de ceux qui voient* (1749). Paris: Flammarion, 2000, p. 31.
- 39 Ver do autor, “A pintura: o que se pensa em Lucia Laguna”. In: *Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça Artes Plásticas 2006/2008*. Brasília: Sesi/Departamento Nacional, 2009, p. 29-34.
- 40 Cf. DELEUZE, Gilles. *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Trad. José Vasquez e Umbelina Larraceleta. Barcelona: Paidós, 1989, cap. I, p. 11-23.
- 41 Ver, por exemplo, o artigo “De olhos vendados” de Adauto Novaes, que aborda a filosofia de Platão, Giordano Bruno, Hegel, Merleau-Ponty, entre outros. In NOVAES, Adauto (org.). *Op. cit.*, p. 9-20.
- 42 PIGNATARI, Décio. Apresentação. Catálogo da mostra “Fiaminghi”. Campinas: Galeria Aremar, 1961.
- 43 OHTAKE, Tomie. Depoimento a Marcy Junqueira. Conforme email de Junqueira ao autor em 1º de abril de 2011.
- 44 MALDINEY, Henri. *Regard, parole, espace*. Paris: L’Âge d’Homme, 1973, p. 123.
- 45 SALZSTEIN, Sonia. “No vazio do mundo”. In: *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1997, p. 25.
- 46 In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro-São Paulo: Museu de Arte Moderna-Pinacoteca do Estado, 1977, p. 292-299.
- 47 Coincidentemente, a publicação no número 36 em 1986 de artigos sobre o conceito de informe em Georges Bataille pela revista *October*, a bíblia da crítica universitária mais influente do Rio e São Paulo, foi a chave para que esta passasse a se sentir à vontade para se dedicar à obra de Iberê Camargo na década de 1990. A falaciosa pecha de irracionalista ou de tachista, que regeu o silêncio desses críticos na década de 1970 e 1980, é dissolvida e surge agora, legitimada, a hipótese de aproximação à obra de Camargo sem riscos, através do viés do informe.
- 48 Cildo Meireles em conversa com o autor em 14/1/1999.
- 49 DIDEROT, Denis. *Lettre sur les aveugles*. Paris: Flammarion, 2000, p. 31.
- 50 LACAN, Jacques. The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience [1949]. In: *Écrits*. Trad. Bruce Fink. New York: N. W. Norton, 2006, p. 75-81.

- 51 A referência aqui é *Le visible et l'invisible* de Merleau-Ponty. *Op. cit.*, p. 173.
- 52 Na verdade, a mácula detém a maior concentração de células cone no olho, responsáveis pela visão de cores.
- 53 WITTGENSTEIN, Ludwig. II, 79. *Remarks on color*. Berkeley: University of California Press, 1978, p. 13.
- 54 LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1974, p. 339.
- 55 A propósito ver do autor. “Miroslaw Balka: The Illuminating Darkness of *How It Is*”. In: *Miroslaw Balka*. London: The Tate Gallery, 2009.
- 56 PIGNATARI, Décio. *Fiaminghi*. Campinas: Galeria Aremar, 1961, não paginado.
- 57 LUCRETIUS. *The De rerum natura of Titus Lucretius Carus*. Trad. Rolfe Humphries. Bloomington: Indiana University Press, 2008, p. 165, Book V (158-202).
- 58 *Lucretius on creation and evolution: A commentary on De rerum natura, Book Five, Lines 772-1104*. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 45.
- 59 In: *Art Concret*, n. 1, Paris, 1930.
- 60 BATAILLE, Georges. Waldemar Cordeiro. Ruptura. *Correio Paulistano* — Suplemento. São Paulo, 11 de janeiro de 1953. Para a discussão mais detalhada deste assunto, ver do autor *Pincelada: pintura e método, projeções da década de 50*. *Op. cit.*, p. 210-213.
- 61 *Guilty (Le Coupable)*. Trad. Bruce Boone. Venice: The Lápis Press, 1988, p. 105.
- 62 DERRIDA, Jacques. “From restricted to general economy: a hegelianism without reserve”. In: BOTTING, Fred e WILSON, Scott (eds.). *Bataille: a critical reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1998, p. 108., 1998, p. 108.
- 63 *Apud* DERRIDA, Jacques. *Op. cit.*, p. 108-109. Advirta-se que Derrida seja um filósofo crítico da fenomenologia de Merleau-Ponty.
- 64 Esta sabença também afeta certo tipo de artista, como Waldemar Cordeiro, conforme a análise de Mário Pedrosa. “Paulistas e cariocas”. In: AMARAL, Aracy (coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro-São Paulo: Museu de Arte Moderna-Pinacoteca do Estado, p. 136.
- 65 ROSENBERG, Haroldo. “Educating artists”. *Op. cit.*, p. 47.
- 66 Para compreender o efeito Pedrosa, ver do autor. *Laços do olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p. 143-145.
- 67 Tomie Ohtake em entrevista ao autor em 4 de julho de 2000.
- 68 As duas artistas chegaram a trocar trabalhos na década de 1960. As monotípias de Schendel, com dedicatória a Tomie, foram emprestadas por esta para uma exposição na década de 1960 e nunca devolvidas.
- 69 SCHENBERG, Mário. “Monotípias de Mira Schendel”. In: *Em Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 23.
- 70 PEDROSA, Mário. “Tomie Ohtake: entre a personalidade e o pintor”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1961.
- 71 DERRIDA, Jacques. *Op. cit.*, p. 110. Grifos no original.
- 72 LISPECTOR, Clarice. *Água viva* (1973). Rio de Janeiro: Rocco, 1973.
- 73 BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir* (1959). Trad. Leyla Perrone Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 5.
- 74 Tomie Ohtake em depoimento a Marcy Junqueira. Conforme email de Junqueira ao autor em 1º de abril de 2011.

Caderno de referências



O diagrama do ponto cego no disco ótico |
The diagram of the blind spot on the optical disc.



Tomie Ohtake
sem título | untitled, 2009
acrílica sobre tela | acrylic on canvas
200 x 200 cm
col. Galeria Nara Roesler



Denis Diderot
*Lettre sur les aveugles à l'usage
de ceux qui voient*, 1749



Andy Warhol

The shadow, 1981

serigrafia com pó de diamante no Lenox
Museum Board | screenprint with
diamond dust on Lenox Museum Board
96,5 × 96,5 cm



Waltércio Caldas

Matisse, Talco, 1978

talco sobre livro ilustrado de Henri Matisse |
talcum over Henri Matisse's illustrated book
70 × 90 × 90 cm
col. Waltércio Caldas



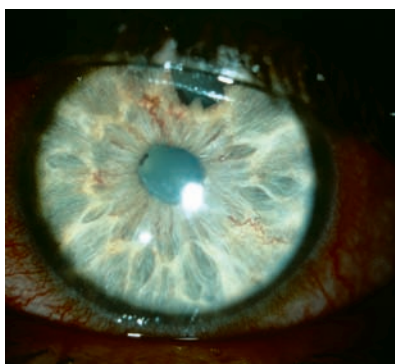
Sala dos monocromos brancos da 24ª Bienal
de São Paulo | Room of white monochrome
paintings at 24th São Paulo Biennial



Willys de Castro
Objeto ativo (em branco), 1959
óleo sobre madeira | oil on wood
51,8 × 3,9 × 1,6 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo



Luis Buñuel
Um cão andaluz | *Un chien andalou*, 1929
still



Louise Bourgeois
Homely Girl, A Life, 1992
fotografia | photography



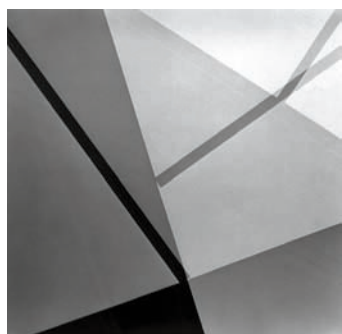
Cildo Meireles

Espelho cego, 1970
madeira, massa de calafetar e metal | wood, caulk
and mass of metal
49 × 36 × 18 cm



Pieter Brueghel

A parábola dos cegos, 1568
têmpera sobre tela | tempera on canvas
86 × 154 cm
col. Museo di Capodimonte, Nápoles, Itália



Geraldo de Barros

Fotoforma, 1949
fotografia | photography
35 × 32 cm
col. Fabiana de Barros



Lygia Clark

Máscara sensorial, 1967

objeto | object

Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”

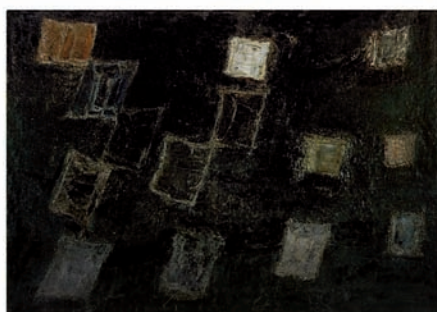


Hélio Oiticica

Bólido Saco 2 Olfático, 1967

objeto | object

Projeto Hélio Oiticica



Iberê Camargo

Estrutura dinâmica, 1961

óleo sobre tela | oil on canvas

116 x 164,5 cm

Coleção João Sattamini, comodante | lending |

Museu de Arte Contemporânea de Niterói



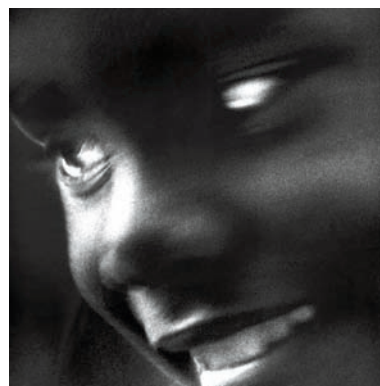
Iberê Camargo

Fiada de carretéis n. 4, 1961
óleo sobre tela | oil on canvas
90 x 180 cm
col. particular | private



Anna Maria Maiolino

Mais buracos, da série Desenho objeto, 1975/95
papéis em caixa de madeira com vidro | roles in a
wooden box with glass
72 x 72 x 12 cm



Arthur Omar

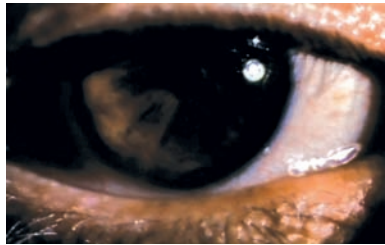
Retire o centro e terá um universo,
da série *Antropologia da face gloriosa, 1973/97*
fotografia | photography
100 x 100 cm



Antonio Manuel

Urnas quentes, 1968

fotograma do filme | frame of the movie |
“Apocalipópese, Guerra e Paz”, de
Raymundo Amado, 1968.



Walter Carvalho e João Jardim

Janela da alma, 2001

still



Cildo Meireles

Eureka/Blindhotland, 1970/1975

borracha, rede de pesca, metal, cortiça,
madeira e audio | rubber, fishing net, metal,
cork, wood and audio
400 x 700 x 700 cm



Nuno Ramos

Mácula, 1994

sal, parafina, breu, vidro soprado, gás hélio,
tubos de órgão e gesso | salt, paraffin, pitch,
blown glass, helium, organ pipes and plaster
Dimensões variáveis | variable dimensions



Firmino Teixeira do Amaral

A peleja do Cego Adealdo com o Zé Pretinho, c. 1916

folheto de cordel | booklet cordel
col. Franklin Espath Pedroso



Miguel Chikaoka

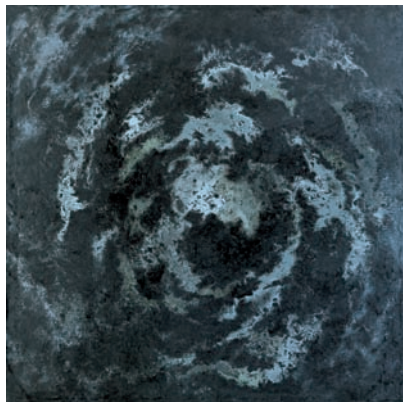
Hagakure, 2003

Fotografia-objeto | photography-object
col. Fundação Rômulo Maiorana



Tomie Ohtake

sem título | untitled, 1960
óleo sobre tela | oil on canvas
63 x 100 cm
col. particular | private



Tomie Ohtake

sem título | untitled, 1961
óleo sobre tela | oil on canvas
130 x 130 cm
col. Museu de Arte Moderna, MAM – RJ,
Coleção Gilberto Chateaubriand



Tomie Ohtake

sem título | untitled, 1960
óleo sobre tela | oil on canvas
120 x 100 cm
col. particular | private



Tomie Ohtake

sem título | untitled, 1960
óleo sobre tela | oil on canvas
106 × 125 cm
col. particular | private



Tomie Ohtake

sem título | untitled, 1959
óleo sobre tela | oil on canvas
73 × 95 cm
col. particular | private

Tomie Ohtake nasceu em Quioto, no Japão, dia 21 de novembro de 1913, onde fez seus estudos. Em 1936 chega ao Brasil para visitar um de seus cinco irmãos. Impedida de voltar devido ao início da Guerra do Pacífico acaba ficando no País. Casa-se, cria os dois filhos, e com quase 40 anos começa a pintar incentivada pelo artista japonês Keiya Sugano.

A carreira atinge plena eferescência a partir dos seus 50 anos, quando realiza mostras individuais e conquista prêmios na maioria dos salões brasileiros. Em sua extensa trajetória participou de 20 Bienais Internacionais (seis de São Paulo, uma das quais recebeu o Prêmio Itamaraty, Bienal de Veneza, Tóquio, Havana, Cuenca entre outras), contabiliza em seu currículo mais de 90 exposições individuais (em São Paulo e mais vinte capitais brasileiras, Nova York, Washington DC, Miami, Tóquio, Roma, Milão etc.), e quase quatro centenas de coletivas, entre o Brasil e o exterior, além de 28 prêmios.

A obra de Tomie destaca-se tanto na pintura e na gravura, quanto na escultura. Marcam ainda a sua produção as mais de 30 obras públicas desenhadas na paisagem de várias cidades brasileiras como São Paulo (Av. 23 de Maio, 1988; Anhangabaú, 1984; Cidade Universitária, 1994, 1997 e 1999; Auditório Ibirapuera, 2004; Auditório do Memorial da América Latina, 1988; Teatro Pedro II em Ribeirão Preto, 1996; entre outras), Belo Horizonte, Curitiba, Brasília, Araxá e Ipatinga, feito raro para um artista no Brasil. Entre 2009 e 2010, suas esculturas alcançaram também os jardins do Museu de Arte Contemporânea de Tóquio e a província de Okinawa, no Japão. Em 2012, ainda, foi convidada pelo Mori Museum, em Tóquio, a produzir uma obra pública que está sendo desenvolvida naquele país.

Sempre disposta a novos desafios, Tomie levou a sua arte para outras frentes. Criou dois cenários para a ópera *Madame Butterfly*, o primeiro em 1983, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e o segundo em 2008, no Teatro Municipal de São Paulo. Costuma também ser convidada a criar obras para prêmios e comemorações, como por ocasião do centenário da imigração japonesa, em 2008, quando concebeu a monumental escultura em Santos e a do Aeroporto Internacional de Guarulhos em São Paulo. Peças de pequenas dimensões, como o troféu da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, a homenagem-prêmio para a Fórmula 1, utilizando a pedra do pré-sal (2011), cartazes, ilustrações de livros e periódicos, medalhas e objetos para laureados de muitos eventos fazem também parte de sua diversificada produção.

Sobre o seu trabalho foram publicados dois livros, vinte catálogos e oito filmes/vídeos, entre os quais o realizado pelo cineasta Walter Salles Jr. Em São Paulo, dá nome a um vibrante centro cultural, o Instituto Tomie Ohtake. Em comemoração ao seu aniversário de 97 anos, o Instituto exibiu cerca de 25 pinturas em grandes dimensões que investigam o círculo, produzidas em 2010.

Aos 98 anos, continua trabalhando. Em 2012, além da obra pública para Tóquio, criou uma série de pinturas azuis, nas quais, mais uma vez, fica evidente o seu interesse em renovar-se ao inventar uma nova pincelada — a pincelada como forma, sem que a tela perca o movimento e a profundidade característicos de sua produção.

Com seu reconhecimento, Tomie tornou-se uma espécie de embaixatriz das artes e da cultura no Brasil. Assim é sempre convocada a receber grandes personalidades internacionais, como a rainha Elizabeth, o imperador, a imperatriz e o príncipe do Japão, o dançarino Kazuo Ohno, a coreógrafa Pina Bausch, a artista Yoko Ono, o escritor José Saramago, o encenador Robert Wilson, entre muitos outros.

The exhibition of the *Pinturas Cegas* [*Blind Paintings*] investigates part of the production of one of the key artists of 20th century Brazilian art, Tomie Ohtake. Shown at the Instituto Tomie Ohtake in 2011, the exhibition comes to Porto Alegre via the Fundação Iberê Camargo, assembling 30 works produced between 1959 and 1962.

Curated by Paulo Herkenhoff, the exhibition is based on the series of works known as *blind paintings*, in which Tomie addressed her painting with optical questions and tested the limits of *pictorial knowledge* by blindfolding her eyes to paint. It was as if, through this process, the artist was trying to adjust her sight to a blind spot and from there engage in the *experience*.

In Tomie's *blind paintings*, the dynamic dominates the static in the formation of a space explored with the brush, and the canvas becomes an experimental field for action. This group of paintings also allows recognition of the presence of elements that have been constant through all of the artist's later work, such as her dialogue with time, the importance of gesture and a degree of tension in relation to space.

The exhibition also encourages discussion about the space of Tomie Ohtake's work within the history of Brazilian art. For the curator, the academic issues raised by this series figure as historiographical *blind spots* in Brazilian art, to use the terminology from the conceptual discussions of this work itself.

The Fundação Iberê Camargo extends its thanks to Tomie Ohtake, the curator Paulo Herkenhoff, all the teams involved in the local production of the exhibition, the Instituto Tomie Ohtake for the conception and support for this exhibition and to all the sponsors and collaborators in this project.

Fundação Iberê Camargo

This exhibition in Porto Alegre is an exceptional homage to Tomie Ohtake by the Fundação Iberê Camargo, beginning the celebrations of the artist's 100th anniversary in the year before her centenary (November 21, 2013).

In life, Iberê was a friend of Tomie, although they hardly ever met. But the conversation took place through their paintings, which each saw through exhibitions, or in newspapers, magazines, invitations and catalogues. The dialogue between them was also established by Paulo Herkenhoff, who followed the work of both, and remains very close to Tomie to this day. This connection expanded with the opening of the Instituto Tomie Ohtake ten years ago, where the critic has curated several exhibitions about her career.

The first was *Tomie Ohtake na Trama Espiritual da Arte Brasileira* [Tomie Ohtake in the Spiritual Fabric of Brazilian Art] which constructed Tomie's thinking and presented her works and those from Brazilian art history in an approach more focused on cultural pluralism than on theogony. Herkenhoff has subsequently organised other group shows around themes which permeate the artist's work, such as "Pincelada: Pintura e Método no Brasil, Projeções da Década de 1950" [Brushstroke: Painting and Method in Brazil, Projections from the 1950s] (2006), which analysed some of the key figures from the period; "Laços do Olhar" [Ties of Vision] (2008), in commemoration of 100 years of Japanese immigration to Brazil and addressing the influence of Japan on Brazilian culture; and "Guignard e o Oriente: China, Japão e Minas" [Guignard and the East: China, Japan and Minas] (2010), which investigated the influence of Eastern art on the painter from Minas Gerais.

For this large exhibition of Tomie Ohtake's work, Herkenhoff has made a profound study of the "Pinturas Cegas" [Blind Paintings] from 1959 to 1962, in an exhibition shown at the Instituto Tomie Ohtake in 2011 and now at the Fundação Iberê Camargo, which is complemented by this publication with an extensive essay by the curator.

The Instituto Tomie Ohtake extends its deepest thanks to Paulo Herkenhoff for his care and dedicated discussions of Tomie's work, and to the Fundação Iberê Camargo for the immeasurable support of its President, Jorge Gerdau Johannpeter; Director, José Paulo Soares Martins; and the Curatorial Board. It is equally grateful to Fábio Coutinho, who was responsible for the arduous mission of bringing this exhibition about, and always with his characteristic discernment.

Thanks are further extended to all those who have helped with this initiative, and particularly to the collectors of the paintings from the "blind paintings" series, for very kindly loaning the works that have made this exhibition possible.

Instituto Tomie Ohtake

Tomie Ohtake: blind paintings or the bone of the eye
(not seeing in Brazilian art history)

In the paintings of Tomie Ohtake, light has moved between excess and tenuousness, between the constructiveness of colour by shade and the denial of sight as an operational hazard that has brought darkness and blindness closer to the process of production of sight. The artist has led light through the extreme absolutes of presence and absence, in a world interwoven with shadows, blindness, full luminosity and chromatic vibrations that reveal the conceptual device running through her career and which here features the group of blind paintings. In the early 1960s Tomie Ohtake blindfolded her eyes to paint, as if seeking to adjust her sight to the blind spot and then engage in that unique experience.

Termed the “blind paintings”, they form a reduced *corpus* of around forty works produced between 1959 and 1962, as a unique feature in the history of Brazilian art, for the fact that they were produced with the eyes blindfolded is not just an interesting anecdote. Despite its intellectual importance and plastic force, this group of works has remained unknown by wider audiences and even ignored by major segments of the historiography, as yet meriting only reference in texts concerned with other issues about the artist’s work, chiefly the underlying spiritual layer of her painting and its “abstractionism”. Until 2011 no exhibition had been devoted solely to the blind paintings that revealed the power of the group and the aesthetic result of the experience.¹ We have come to term these works “blind paintings” in response to the artist’s statement about her procedures and working method.² Her system of painting therefore involved working in a *non-seeing* state. Despite the serious nature of Ohtake’s work, the blind paintings suggest song lyrics by Zé Ramalho, “a blind man looking for light in the vastness of paradise”—since her painting seeks out the concreteness of the experience of material. Without metaphysics of grandeur, Ohtake establishes shades of light-immensity. “I am interested in transparency and depth,” says the artist.³

Tomie Ohtake’s experiment relates to the tradition of questioning the relationship between blindness and art. In 1708 Roger de Piles discussed the expressive power of the blind person in *The Principles of Painting*. In the chapter about “the blind sculpture who made portraits in wax”, de Piles notes the “purpose of painting is to elude the eyes rather than convince the mind”.⁴ Denis Diderot, in his *Letter on the Blind For the Use of Those Who See* (*Letter surd les aveugles à usage de ceux qui voient*, 1749), discusses visual perception and man’s sensory responses to blindness. Tomie Ohtake embraced this theme with great persistence. *Letter on the Blind* is part of a suite of texts that included *The Sceptic’s Walk* (1747), the *Letter on the Deaf and Dumb* (1751), *Essays on Painting* (1765) and *The Paradox of Acting* (1769). In the western construction of the modern subject, perception stems from individual experience, and Diderot also understands vision as an historical experience. Ernst Gombrich states that neither art historians nor artists have much influence on the quality of the eye or of vision itself.⁵ In 1754 Condillac published his *Treatise on Sensations*. The rhetorical manoeuvres of the *Letter to the Blind* are aimed at affirming the value of sight. The Enlightenment philosopher’s doubt led him to destroy metaphysics, while the advances

of medical surgery developed the sight of those blind from birth. For Diderot and for contemporary art, including the particular case of Ohtake, seeing does not necessarily mean understanding the world. On this point it is worth mentioning St Augustine's conundrum about the condition of seeing. How can we explain that we do not see what we cannot fail to see? For him the real truth is inaccessible. Or its accessibility is subject to its own representation. Here we are grappling with the relationships between the visible and invisible in the philosophy of Maurice Merleau-Ponty. According to Saint Augustine, the eye allows itself to be deceived, submitting to illusion without even being aware of it. Thus, he concludes, sight is a weak sense and of little use faced with the events of the world. Ohtake's blindness is conjunctural and self-imposed like that of Oedipus. The assertiveness of the blind paintings lies precisely in exploring sight to its limit and then apprehending the phenomenon under the condition of painting. Like Oedipus for Michel Foucault, Ohtake's blind paintings suggest problems of power and knowledge.

Shadows.

The shadow inside colour or the process of painting in a state of restricted sight form a particular scopic regime, which can remain unnoticed in the conjunction of critical formalism emerging in the 1970s and the low level of theory about painting in Brazil, and also in terms of the reading of works and historiographical studies. Ohtake's painting is not *skiagraphy*, the art or science of projecting or outlining shadows as they fall in nature.⁶ That was also the subject of the Other in himself, of which there are abundant examples in modernity, from Mário de Andrade's self portraits in Brazilian modernism (the photograph *Sombra Minha*, 1927) to Andy Warhol in pop art (*The Shadow*, 1981, screen print). In the history of Tomie Ohtake's painting, the shadow forms the body of the picture, for in some works the shadow slips into blindness and vice versa. In contrast, some of the pictures emerge into joyful luminosity.

Alongside the blind paintings, and always consistent with her aims, Tomie Ohtake's other paintings readdress the contemporary nature of Jun'ichiro Tanizaki's classic *In Praise of Shadows* (1933).⁷ Tanizaki's wide-ranging essay runs through the traditional architecture of temples and houses, traditional restaurants and No and Kabuki theatre to present Japan as a culture of shadows. As he addresses the subdued light in the world, from fish to the skin of people, of phantoms and literature in the process of sensory enjoyment, Tanizaki might also be thinking about the aesthetic paradigms of Ohtake's career, but he had already deplored the gradual loss of this world of shadows with the light of urban modernity.⁸ Some of the gradations of shadow one sees in Ohtake (e.g., Untitled, 1980, col. MAM-RJ) relate to Yozo Hamaguchi's mezzotint printmaking process, which inflicts halo-like points of light on the plate in an eclipse, as if layers of shadow and light were falling onto the image. In his *Seminar 11*, Lacan considers the idea of reflection "in what is presented to me as space of light, that which is gaze is always a play

of light and opacity”.⁹ Ohtake extracts a fundamental feature from the depths of darkness and opacity — the origin of language is where the eye faces its absolute impotence. It therefore faces unconfigurability.

Colour.

The closest affinity with Tomie Ohtake in terms of the logical and material treatment of colour and its conversion into a spiritual force can be found in Mark Rothko. The sensory colour of Ohtake’s blind paintings relies mainly on whites, blacks, greys and ochres as colour-shadows. Wittgenstein argued that we learn to use the expressions “I see”, “he sees”, before learning to distinguish between seeing and blindness.¹⁰ For Goethe, colours were shadows. One should not think, however, that have not been moments when real colour has undergone this particular form of blindness in Ohtake’s experience. Waltércio Caldas went through a period of virtuous representation of the gaze through nonsense, along the lines of Magritte, in Wittgensteinian games of seeing: *Você é Cego* [You are Blind] (1972 installation) for the representation and simulacrum of the impossibility of seeing. Unlike Ohtake, the blind for Caldas seems to be the Other, *i.e.* you. The paradox is inverted in the breakdown of the empiricism of vision: reading is seeing, in contrast to reading not being seeing in the discussion returned to by J.-F. Lyotard in *Discours, Figure* (1974). In short, either the paradoxical blind person is no one or there is a visual blindness of someone who sees and does not notice due to cognitive impairment. Caldas’s object *Matisse com talco* [Matisse with Talcum] (1978), with the page of an art book about Matisse open at a reproduction of a painting covered with talcum, is a blindfolding of sight similar to a blind painting by Ohtake. A new paradox: this is not a Matisse painting, but a reproduction. The white material of the talcum powder cannibalises the image of Matisse with a contradictory luminous opacity. In this particular theory of colour, the white devours Matisse’s chromatic knowledge, the purity now taints the art. The white in *Matisse com talco* therefore metabolises not only the colours of the reproduced picture on the covered page but also the whole system of painting, the actual colour of the French painter.

Ohtake’s painting opens a discussion about the existence not of colour but luminosity in the imagination of innate blindness, as some would claim. Claude Monet reveals his “desire to see the world through the eyes of a man born blind who had suddenly gained his sight: as a pattern of nameless colour patches”.¹¹ Ohtake knows that her experiment boils down to the diagram of blindness. Complementary to Monet, Thomas McEvelley juxtaposes blindness, colour and the primal moment as one of the key sensory impressions prior to the existence of conceptual categories in his essay “La Peinture Monochrome”.¹² Ohtake’s brushstrokes, actions of time, juxtapose their repetition and difference of individuality, *i.e.*, their variance to the invariance of the speed of light in a vacuum. Einstein foresaw that light could change colour through the

action of the gravitational field of stars such as the sun, a fact only proven in the early 1960s, at the same time as Ohtake was making a blind painting consisting mainly of curving red brushstrokes in *deviation* from the straight line. Painting is therefore a kind of gravitational redshift. For Tomie Ohtake's generation, redness, the forge of art, comes into painting with the burning core of Antônio Bandeira (*Cercle de Feu*, 1965)¹³ in a metaphor of the eyeball. Milton Dacosta's *Em vermelho* (1958) is the extreme point of the pictorial experience of raw colour. Distributed in space, Hélio Oiticica's rectangular *Bilaterias — Equali* (1960) will leap from the wall to form the *Núcleos* (1960), places of immersion in colour. Aluisio Carvão's *Cubocor* (1960) no longer has any notion of the structure or composition of concretism, but is instead a pure field of luminous energy.¹⁴ Physical colour is the violent monochromatic subject matter of Tomoshigue Kusuno or the almost landscape in the washed out sunset by Jenner Augusto in Bahia (*Campo Vermelho*, 1963). Katie Scherpenberg's installation *Rio Vermelho* (1983) is a *mise en abyme* of red: the red picture in the red gallery, the public walking through a field of colour. Cildo Meireles interconnects sensory experience, politics and science. A high point in the investigation of colour in Brazilian art, his *Desvio para o vermelho* (1967-1984)¹⁵ consists of a place of colour invariance, creating spatial expansion through colour and the red shift of the flow of language with water that runs against the pull of gravity. The few yellow blind paintings are like an epiphany. When the young Tomie Ohtake arrived at the port of Santos from her home town of Kyoto in 1936, her first impression was that Brazil was a yellow world. The luminosity of the sun and that intense impression reappear in many paintings, including those in the blind series. The writing of Clarice Lispector provides a sensory companion to Tomie Ohtake's speechlessness in the face of shadows and total blackness, as in the description of a special hour of the day: "Luminosity smiled in the air; precisely that. It was the world sighing. I don't know how to explain it, in the same way that you don't know how to describe the dawn to a blind man".¹⁶ If Ernst Gombrich argues that the artist does not just see what he paints,¹⁷ Tomie asks that nothing be seen beyond what is painted. That blind colour cannot therefore be the luminosity of the first sight of Brazil. It ends with the eye of Lispector "I'm blind. I open my eyes wide and I merely see. But the secret — that I neither see nor feel."¹⁸

The place of the blind paintings in a world with no centre

A first task for this essay is to address briefly the international context of art in the period of the blind paintings, together with comparison with the São Paulo Biennials, museum exhibitions and holdings and private collections. The overriding thesis is that the blind paintings contributed in their own way to the debate in the context of the history of western post-war modern painting. It does not therefore simply assess the prevailing local conditions in the practice of painting in Brazil, since it is necessary to construct the place of the artist herself, even if discrete, with the

historical overview of that period heralding the exhaustion of modern art and the postmodern rupture, which would be announced shortly afterwards by the Brazilian critic Mário Pedrosa,¹⁹ with whom Tomie Ohtake was very close at the time.

One of the blind paintings, in the Museu Nacional de Belas Artes collection in Rio de Janeiro brought Tomie Ohtake the honorary prize at the 1960 National Modern Art Salon. Mário Pedrosa also owned a painting from that series. The white blind painting in the Patrícia Cisneros collection was shown in the *Monochromes* room as part of the Historical Section of the 24th São Paulo Biennial (1998), dedicated to Anthropophagy in relation to a world with no centre formed after World War II and formed of the successors to the suprematist painter Kasimir Malevich's white on white. On the conceptual level white is understood as the zero level of suprematist painting, imposing itself through the empirical evidence of sight as metabolising all colours, resulting from the movement of Newton's disc. It is the cannibalistic dimension of full light: devouring all colours. At the Biennial that white blind painting took its place within that particular history, living alongside not just Malevich (*Suprematist Painting — white cross*, 1920), but also the white monochromes by Lygia Clark (*Superfície Modulada n. 1*, 1957), the pioneer of the monochrome in Brazil; Robert Rauschenberg (*White Painting*, 1951); Yves Klein (*Monochrome blanc*, 1957); Piero Manzoni (*Achrome*, 1961); Alejandro Otero (*Tela Blanca*, 1960); Lucio Fontana (*Concetto Spaziale/Attesa*, 1961); Jesus Rafael Soto (*Vibración en Blanco*, 1961); Robert Ryman (*Winsor*, 1965) and other Brazilians such as Hélio Oiticica (*Bilateral*, 1959); Willys de Castro (*Objeto Ativo*, 1959); Hércules Barsotti (*Branco Branco*, 1961) and Mira Schendel (Untitled, 1964).²⁰ Ohtake's blind paintings played a key role in the development of modern Brazilian painting at precisely the time when a pious modernity was consolidating a hegemony of vision, and while neo-concretism was putting it in question. In the reasoning of anthropophagy, the governing concept of the 24th São Paulo Biennial, the white monochrome, under a varied and no less rigorous aesthetic practice, especially with neo-concretism, represented the moment when Brazilian art found autonomy in relation to the traditional hegemonic centres of western culture. Each artist shown at the Biennial had painted white monochrome pictures from the perspective of a specific visual issue, from the emptiness of light to the abandonment of the canvas or the forms of painting's pronunciation with blindness.

Titles.

A word of warning — the term “blind paintings” applied here to Tomie Ohtake's work from the early 1960s is definitely not the title of any individual painting or group of pictures. It is a way of designating a working practice (painting blindfolded) and providing linguistic and symbolic implications in some depth — since the artist never put a name to her pictures — blind painting²¹ is a visual device and not an objectification of something that might be described by medical science

(leading to the international condition defined as NLP, no light perception, or when, according to the World Health Organisation the best has eye vision of at least 20/500) or in law considering the legal implications for definition of a blind person.

Tomie Ohtake's unnamed paintings emerge at a highly complex period for the titling of painting in Brazil, particularly for those coming from constructivism. There is not one single title, however vague or indicative of genre (such as *Composition* or *Landscape*) throughout her career, much less more discursive or rhetorical ones that hint at terminology, as happened with the concretists' painted geometry and the spatial problems suggested by the neo-concretists' titles. Waldemar Cordeiro, the most rational of the São Paulo concrete artists, simply specified the geometric problem addressed by the optical development of the Archimedes spiral, *Desenvolvimento Ótico da Espiral de Arquimedes* (1952). His programme of pre-visualisation of the form, inherited from the philosopher Konrad Fiedler via the 1930 *Art concret* manifesto, resulted in a set of works entitled *Ideia visível* [Visible Idea] throughout the 1950s. Ohtake understood that the titles employed by the São Paulo concretists described the mathematical and gestalt ideas of each of work as a verbal approach, such as Luis Sacilotto's *Vibrações Verticais* [Vertical Vibrations] and Hermelindo Fiaminghi's *Círculos com Movimento* [Circles in Movement]. In concretism the titles tended towards denotation, since in relation to the issues they address the word referred to the intention, making them intentional titles. Harold Rosenberg described contemporary art as a centaur formed half by materials and half by words. At a time when literary language would be banned from art, Rosenberg notes, "the place of literature has been taken by the rhetoric of abstract concepts."²² Ohtake never adhered to this. The idea of art is the act of the artist, he adds. The painter Antonio Maluf was even more accurate in referring to his dedication to algebraic homomorphism in *Caminho sem Fim* [Endless Road], relating to one of the three defining concepts of modern mathematics: infinity, the zero and the shift from One to the multiple.²³ The still imprecise geometry of Mira Schendel considers utilitarian form in the so-called "refrigerator" series. Some works are described by titles influenced by Gestalt stimuli: Waldemar da Costa's *Estático Semovente* [Self-Moving Static] and Ivan Serpa's *Faixas Ritmadas* [Rhythmic Bands]. Milton Dacosta's titles are precise — *Em Branco* [In White] and *Em Vermelho* [In Red] — and reduced to describing the physical-chromatic condition of the picture, like Hércules Barsotti's *Preto/Preto* [Black/Black]. Aluísio Carvão created titles referring to colour in linguistic constructions in the manner of neo-concrete poetry (*Cubocor* [Colourcube]²⁴ and *Cernecor* [Colourcore]) in the relationship between object, colour and thing. *Cubocor* addresses Saussure's idea that links a thing to a name with a unique and poetic acoustic image. Thus the notion of the object in neo-concretism, based on Mondrian and Malevich in texts by Ferreira Gullar, led to title-programmes that stimulated the individual's perception rather than explaining the geometry, with its own clarity.

The neo-concretist tendency was for connotative titles. Working directly on industrial installations, the sculptor-engineer Franz Weissmann considers the work as an architectural structure in *Torre e Ponte* [Tower and Bridge]. Still with denotative titles (*Planos em Superfície Modulada*, 1956 [Planes on a Modulated Surface]). Lygia Clark moves from her designation of spatial reasoning to “planar organisms” with *Ovo* [Egg] and *Casulos* [Cocoons] and then to the living and experiential *Bichos* [Creatures] and *Obras Moles* [Soft Works]. Hélio Oiticica shifts from the descriptive precision and objectivity of things (*Metaesquemas* [Meta-Schemes], *Bilaterais* [Bilaterals] and *Relevos espaciais* [Spatial Reliefs]) into a penetrable and supra-sensory order of space in shared environments from the *Núcleos* [Nuclei] to the *Parangolés*, *Bólides* and *Tropicália*. In neo-concretism the title tends towards an “extensional” dynamic, as in the case of Willys de Castro’s *Active Object*. The metaphysical dimension is an inherent part of the real experience of art in the work of Lygia Pape (*Livro da Criação* [Book of Creation] and *Livro do Tempo* [Book of Time]) and the transcendent idea in Maria Leontina (*Da Paisagem e do Tempo* [Of landscape and Time]).

Faced with this complex collection of nomenclature, Ohtake abandons the denotative or connotative power of titles, neither intending the word to define the work by designating levels of intention nor wanting it to indicate any possible signification apart from the act itself. Her painting dispenses with idle chatter. This appearance of a non-semiotic hypothesis rejects expansion to the symbolic and additional references beyond the mental operation of painting. Ohtake’s blind paintings played a key role in the development of Modern Brazilian painting at precisely the time when a pious modernity was consolidating a hegemony of vision, and while neo-concretism was putting it in question. The state of namelessness is dumbness associated with blindness, that is, the absence of a phonetic correspondent (Ferdinand Saussure²⁵) as part of the *productive blindness of the blind paintings*. To paint is to produce painting without a name, that is to say, not to be related to a phonetic instance of communication but to be defined by the contrasting juxtaposition between blindness and sight as a semiological tension. Louis Marin’s *Études Sémiologiques: Ecritures, Peintures*²⁶ addresses the visual title inscribed into the actual work, which is often the case with Klee, as the presence of a material sign that breaks continuity through the action of metonymy. Moreover, for Ohtake, the attribution of a title might result in an unwanted transnominating, in which the painting might come to signify blindness, not just in terms of its process. Wittgenstein provides the critical limits: teaching the meaning of the terms blindness and vision does not result in teaching a blind person to see.²⁷ Blindness and namelessness are therefore active components of the visible for Tomie Ohtake. If none of Ohtake’s blind works has a title it is because they correspond to the conclusion of the non-signified in reiteration of the a-symbolism of the unnameable. Painting here is the removal of any syntagmatic verbal association in the enunciation of the painting. Blind painting just wants to express itself to itself and solely in its condition as painting.

Deficit and the Historiographical paradox

The study of the work of Tomie Ohtake should be considered in terms of these historiographical positions. This set of issues leads to a paradox and its disturbing question: How can one assess what one does not know? For the philosopher Susanne Langer there would be “the worst enemy of artistic judgment,” which she sees as “literal judgment, which is so much more obvious, practical, and prompt that it is apt to pass its verdict before the curious eye has even taken in the entire form that meets it.”²⁸ More broadly, her contribution to contemporary art and culture in Brazil is yet to be fully assessed. Ohtake suffers from the same lack of interpretive assessment as Antônio Bandeira, Flavio-Shiró, Ione Saldanha, Judith Lauand, Loio Pérsio, Ubi Bava, Yolanda Mohaly, Zélia Salgado, and others of her contemporaries, even despite the existence of monographs about some of them. In some cases there is not even a cursory chronological survey of the key stages of the development of the work, as in the case of Sergio Camargo, whose work abounds with critical studies but lacks historiographical research. Academic issues such as these appear, to use the terminology taken from the conceptual discussion of Ohtake’s blind paintings, as historiographical scotomas in Brazilian art. That field consisting of a kind of “partial obliteration of the subject” through the moral neglect of their work.

The next issue concerns the lack specific knowledge about the blind paintings, which reflects the limitations in the process of interpretation of Brazilian art and the understanding of the particular *topoi* of these paintings and their philosophical questions. In the case of Ohtake, what is suppressed is the *topos* of blindness in art. In general terms it is the old practice of the wasteful levelling of differences. Lacan would make use of the term aphanisis, to refer to the “disappearance of the divided and desirous subject”, while Ernst Jones uses the term to refer to disappearance in relation to desire.²⁹ In terms of historiography it refers to a state caused by the political aphanisis of the historian and the critic.

The third case is historiographical. The subject of Brazilian art history requires broader focus and transversal approaches, since the field is still determined by the actions of market forces and the traditional lack of research funding for museum institutions. Brazilian art history is a field that has been curtailed. In some cases it is truncated or beset by geopolitical interests, as in the case of Belmiro de Almeida and Eliseu Visconti in the history of modernity mistreated by the history of modernism. The changes to Brazilian universities proposed in the 1990s have enabled the academic world to make the great steps it is taking today to alleviate this latter series of problems, but it needs to break its very strong ties with the marketplace, sustained by a corporatism that takes this kind of severe criticism as “disrespect for the university”. However, much still remains of this conflict of interests between marketing and university criticism. Such ignorance ends up by having a negative effect on the significance of the art produced in post-war Brazil, as well as inadequately assessing the work and specific and individual contributions of many artists

working in the vacuum between university criticism and journalism attached to the market. “It is not blindness to ‘significant form’, but *blindedness*, due to the glaring evidence of familiar things, makes us miss artistic, mythical or sacred import,” notes Langer about similar situations.³⁰ In terms of theory, a still problematic historiography results in an art history that is still poor and persistently poorer.

Visible / invisible.

The fact that Ohtake gave no title to any of her paintings after the 1950s has brought a degree of invisibility to some segments of her work, given that all her painting flows like a sea of unnamed works. This lack of differentiation by absent name has also contributed to the ignorance of some quite specific questions about her output and, as a consequence, the theoretical discussion about her critical significance remains incomplete. The nominal indefinition of the paintings is her strict strategy for not shifting the spectator’s experience of sight towards possible and arbitrary meanings of the work based on verbal codes. Tomie Ohtake distinguishes the legible from the visible and keeps them separate. In May of 1960, a year of full production of Ohtake’s blind paintings, Merleau-Ponty notes that “One has to understand that it is the visibility itself, that involves a non-visibility “or “a non-visible in Itself,” but not in the sense of contradiction.³¹

“I was born in an abstract house. It was a very clean, very simple space, just an object in one corner and a flower. That atmosphere stimulated abstract thinking and deep experience”.³² How many modern Brazilian artists were born, effectively, in an “abstract house”? Tomie indicates clearly that her optical subconscious is bare, rigorous and independent of relationship with form. A blind painting is composed of active traces from the action of the optical unconscious³³ forming an “abstract house”. For Ohtake this is an experiment in acuity connected not with the appearance of form, but with the mental activity of “internal thinking” in the tradition reopened by Kandinsky in modernity.³⁴ Merleau-Ponty takes the discussion further because seeing for him is not a certain mode “of thought or presence itself: it is the means given me for being absent from myself, for being present from within at the fission of Being, only at the end of which do I close up into myself”.³⁵

Tomie: the *punctum caecum*.

A region exists in the visual field of the optic disc where vision collapses. This is the blind spot—the *punctum caecum*—known as the physiological scotoma. Tomie Ohtake’s blind paintings raise the question of the *punctum caecum* in a transversal view of the history of art. They could be subtitled “scotomatic paintings” to define them as metaphors of the disturbing ophthalmic factor. Coincidence apart, the fact is that in the early 1960s Tomie Ohtake raised optical and ophthalmic issues in her painting to explore the status of pictorial knowledge by veiling her eyes to paint, adjusting her vision to the blind point and then engaging in poetic experience.

Work on the blind paintings using the *punctum caecum* or blindness is always a critical approach to the ocularcentrism that governs modernity.³⁶ Aduato Novaes asks, “if reality is the domain of inaccuracy, of shadows and things, why does science—or scientific precision—have such absolute sovereignty over the senses?”³⁷ Which is the reason for the spectator’s afflictive perplexity caused by scotomatic operations like the scene when the eyeball is cut by a razor in Luis Buñuel’s film *Un Chien Andalou* and the ophthalmic question of Louise Bourgeois’s album of neuro-ophthalmic images in volume II of *Homely Girl, a Life* (1992). But the challenge Tomie set for her painting was to shift the physiological issue of blindness and the *punctum caecum* towards an incursion beyond what was understood as the limits of painting. This work represented an *optic chiasma*, which ophthalmology defines as the crossing point of the optic nerves, but which in her case, according to Merleau-Ponty’s phenomenology, indicates the intertwining of the visible and the invisible. If Ohtake’s painting was already what it is today—untitled work—it now becomes without name and without sight. The artist knows that myopia offers a division of attention, and blindness, which sees less, seems to heighten it. Painting would therefore provide the necessary entrance into Plato’s cave to experiment with shadow, mental obnubilation and light.

At the basis of Tomie Ohtake’s exercise in the phenomenology of painting is the articulation of the *punctum caecum*, chance and intention. Inability of sight is blindness; for hearing, it is deafness; for touch, anaesthesia; for taste, ageusia; for smell, anosmia. Ohtake’s blind paintings, like Cildo Meirelles’s *Espelho Cego* [Blind Mirror], counterpose the tactile ability of the blind with the inability of seeing. In *Espelho Cego*, the subject’s image would be reconstituted by modelling the soft mass of the mirror. Inability is converted into another cognitive process, which perhaps requires a different order of aesthetic procedures.

Ohtake’s paintbrush in the blind paintings does not work like the fingers of the blind of Puisseaux, which replace sight in the *Letter on the Blind For the Use of Those Who See*, and judge through touch.³⁸ This paintbrush diffuses the eye. Although painted blind, the pictures cannot, however, be reduced to the sensory balance of the blind, and even less to a kind of “braille” painting, an obvious option in the relief or the actual writing code for the blind, which would provide a replacement mechanism that invites touch. Therefore, its function is not one of recognising the world, producing territorialisation and absolute control of the space as the São Paulo concretists intended, particularly Waldemar Cordeiro. The brush allows her to experience a deviation from the wonder unknown by sight and a shift from territorial relationship to the experience of time without a chronological and linear perspective. In the end, time seems suspended, the space-time relationship and the actual notion of the slowness of painting, so dear to painters from Edouard Manet to Gerhard Richter,³⁹ governs the condensed appearance of what is not seen. The speed of painting is lost in the unviability of being slow or fast, being neither one nor the other; it is just blind. Only an eye uneducated in painting and prone to automatic application of

clichés could see an action of tachism in these paintings. There is simply no French notion of the *tache* here, the mark, because for Tomie Ohtake blindness is semantic not symptomatic.

Perhaps the main instrument of these paintings by Ohtake is not the brush but the blindfold. The eyes — windows onto the outside world⁴⁰ — are covered to make the painting. The touch of the brush is only attributed to the painting through an undescribed route across the surface. Impregnated with the world, these paintings do not seek to produce a solipsistic image that corresponds to the internality of the Being, but just its shift in time. Her brush only provided the gesture with swift movement so that it could not just linger anywhere. The painter neither wallows in the thickness of the paint material nor clings to space. Painting is time. It is immanence. The blindfold, like blindness for Diderot, is the instrument that enlightens knowledge about looking. It is transient painting: the pictorial event occurring. In Ohtake's painting, not seeing is the non-coinciding brother of Georges Bataille's not knowing.

The history of the representation of blindness in painting

Saint Augustine in *De Trinitate* says, “Let no one, then, wonder, that we labour to see in any way at all, even in that fashion of seeing which is granted to us in this life, through a glass, in an enigma. [quoting St Paul], for we should not hear of an enigma in this place if sight were easy. And this is a yet greater enigma, that we do not see what we cannot but see. For who does not see his own thought? And yet who does see his own thought, I do not say with the eye of the flesh, but with the inner sight itself?” (XV, 9, 16). Blindness is a constant theme of the philosophy of art in the west⁴¹ and perhaps its most classic case is Pieter Brueghel the Elder's painting of *The Parable of the Blind Leading the Blind* (1568), which depicts the passage from St Matthew: “And if the blind lead the blind, both shall fall into the ditch” (Matthew 15: 14) In the comparative action, Tomie Ohtake inverts the meaning: blindness leads sight.

Some artists from Brazilian modernism also deserve a mention here. Paulo Osir's painting *Imigrante Lituano* (1930) operates on the spectator's gaze as an iconic reflection that rearticulates the gaze of the model seeking totalisation after contemplation of the vacant eye. The young boy with a blind eye is a mirror-fracture of the challenges of vision. In contrast with a scotophobic Brazilian nationalism, some adopted the experience of blindness as a positive factor: the limit of vision is inverted into the force of sight, as in the printed work of Oswaldo Goeldi, that works on the borderline between the sublime and damnation. The production of blindness corresponds to the constructed gaze and its metaphors in José Pancetti. In dozens of portraits its paradigm is the sidelong glance, not a frontal gaze but one that establishes suspicion and cautious distance as the condition of the painter in the world; staring questioningly at the spectator. From another viewpoint, sight and blindness are neither subject matter nor representation for Tomie Ohtake, but instead presentation and concrete experience.

When the blind paintings first appeared in 1959, São Paulo concretism had reached an impasse faced with the radical developments of neo-concretism. Some of the concrete artists, such as Lothar Charoux and Luís Sacilotto, took refuge in the seduction of Op-art, with its vocabulary of formal solutions based on mental responses to formal stimuli described in the gestalt theory of perception. So Ohtake's greater affinity with an artist from the concretist Ruptura group, if not the only one, was with Geraldo de Barros, and particularly with his *Fotoformas*. To make a *Fotoforma*, Barros exposed the same photographic plate more than once, forcing the calculation of photographic space in an exercise of virtual visual memory for forming its structures. "Not only does Electronic control not exclude sensory control but it actually demands it," says Décio Pignatari.⁴² Like Geraldo de Barros, Tomie does not resort to the mechanical effects of formal optical rhythm in her work, for in order to distinguish between blindness and the blind spot, she strongly rejects any visual seduction, and the blind paintings address purely themselves as a phenomenon.

When mentioning the concretists, Tomie Ohtake recalls that "Mário Pedrosa and Willys de Castro really liked these paintings and I also liked the experience. I thought it more than abstract."⁴³ The critic and artist had one of the blind paintings in his private collection. With her characteristic caution, Tomie Ohtake gradually reveals Pedrosa's regard for the conceptual breakthroughs in her painting. Pedrosa appreciated her Japanese origins, singling out their connections with the paradigms he had studied in Japan. He also led her to read Merleau-Ponty, which during the time of the blind paintings would establish affinities with the phenomenological dimension of the neo-concrete object. So it is no mere coincidence that the blind paintings appeared in 1959, the same year as the appearance of the *Neo-Concrete Manifesto*. Just as neo-concretism in its conflict with the concretist group shifted the focus from the so-called gestalt laws of mechanical brain function to the phenomenology of the perception of the active "spectator", Ohtake operated her painting as something far beyond the sense of sight, as in the occurrence of a degree of blindness in the neo-concretist developments in Lygia Clark's *Máscaras Sensoriais* [Sensory Masks] (1967) and Hélio Oiticica's *Bólido Saco 2 Olfático* [Bolido Bag 2 Smell] (1967). Tomie Ohtake found her rationale of the sensations and phenomenology of the senses in painting itself. The loaded brush slides across the surface; it is the object and motor of her feeling. In fact, one might think of a visual model that deals with the sensory and phenomenological dimension of painting in the blind paintings. The blind paintings cannot be reduced just to the idea of method, but instead reveal a three-way relationship between artist, spectator and painting itself. This is the triangle in which the relationships of perception fuse together and unfold. Furthermore, in the Ohtake model, Merleau-Ponty's phenomenology needs to be married to that of Henri Maldiney. Painting, for Maldiney, is not made to be seen, but to see,⁴⁴ a question also raised by Lacan in the 2nd *Seminar*. Ohtake suggests that the possible reversibility in the chromatic nuclei, in some of the gestures and the areas of shadow, are the "blindness" that sees us.

In the early 1960s, when Brazilian art was entering deeper into the challenge of a denser construction of a non-geometric alternative for painting, Ohtake introduces a possible paradigm with the blind paintings. It is not informalism, and tachism much less so, there is no wish for either form or lack of form, neither can it be geometric abstraction, or even abstraction or a simulation, representation or materialisation of the brushstroke. A blind painting does not always fix the field of the formless in itself, nor the formal arrangement of organised gestures. It is unclassifiable precisely in the irreducible act of painting and the experience of time and its circumstances. Faced with the dichotomies of the concretists versus neo-concretists, geometricists versus informalists, Ohtake proposed something that is also—and this should be stressed—distant from the formless, neither here nor there. Neither is there any suggestion of transferring into form the political action of the touch of the brush in her hands that seeks somehow to describe the externality of the act or constitute the hierarchy of the non-visible. Artists like Antônio Bandeira and Flavio-Shiró and, soon after, Tomie Ohtake and Iberê Camargo tested a relationship with the material of paint in the process of constituting a language of the empirical development of the picture, as an alternative to the predominance of the debate about the canon of concretism and the revolution of neo-concretism. Shortly afterwards, concretism would collapse.

Sonia Salzstein called Mira Schendel's paintings after 1962 "blind painting" just at the time when Ohtake was completing her series of blind paintings after three years and when the two artists were closest. Salzstein's argues that Schendel's works "are kind of 'blind' paintings, in which a physical nature reduces the optical face of the works to the minimum, so that the figure of the observer seems not to be considered or, one might say, introjected into the surface and transformed into something inherent to it".⁴⁵ Despite the critical force of Salzstein's discourse about Schendel it is difficult to find a rational support for this description of the painting, however, given that it lacks the semantic substance to justify such an image, which is more dramatic and poetic than substantive in relation to the object and her process.

Tomie Ohtake works with the meaning of blindness, and Iberê Camargo works with the sense of touch in some of his paintings, whose darkness only allows them to be perceived in relief through angled lighting or through touch—or the material act of painting—like Diderot's blind man. The scotoma of Brazilian art begs an approach to works like Ohtake's blind paintings and some of Iberê Camargo's dark paintings. Between them there is a need to explore the limit of the visible in the face of the call to the invisible by the visual field of painting. The measured brushstroke appears in Paul Cézanne, Alfredo Volpi, Hélio Oiticica and to a certain extent in Iberê Camargo. Two Camargo paintings, *Estrutura* and *Fiada de Carretéis n. 4*, from 1961, the same year as Ohtake's blind paintings, demonstrate how he addressed this question. In *Fiada de Carretéis n. 4*, he seems to find the spatula work inadequate for defining the difference of thick surface of the paint material and resorts to the shape of the spool, which he still needs to differentiate the areas

of spatula work. In the extreme darkness the solution was the resource of relief and reflections on the thick surface of oil paint. Since the 1950s, Iberê Camargo had been looking at the excellent examples of the work of Pierre Soulages in the Rio de Janeiro Museum of Modern Art collection. Returning from Europe, he might also have learned some of the rigour of pictorial reality from certain elements of the work of Portinari. Form, volume of material and gradations of light still govern the painting, unlike the blind works of Ohtake. In *Estrutura* and *Estrutura Dinâmica* all the rhythm comes from the spatula-worked zones and the very subtle dark grey areas. Iberê compensates for his abandonment of the former representation of spools as a safe field of the imagination by control through measurement, particularly since he was a painter averse to all geometry. The spatula gives the painter's gesture a spatial measurement. The painter's gesture is measured in finding its way through a new space; the pure surface stirred up by the action of brush and spatula. A blind painting needs to abdicate from any measured intention in spatial terms in relation to the spectre of the brushstroke. Ohtake infects measurement with time. With brushstrokes that are swift, or extended through slowness, darkness is an immeasurable space. In the early 1960s, Iberê Camargo initially constructs, measures and builds space with the material; Ohtake, temporalizes.

If Tomie Ohtake's geometric works had been visible in the art system in the mid 1970s, Frederico Moraes might have discussed the artist in his article titled "Concretismo/Neoconcretismo: quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu?" [Concretism/neo-concretism: who is, who isn't, who joined, who preceded, who made contact, who stayed, left, returned, did concretism exist?],⁴⁶ which stands as a landmark in discussions of art beyond concretism and neo-concretism. Ohtake's geometric disposition is fixed mainly into the period from 1961 to 1970, but it is always on the margins of the canon of concretism established by the formalism of Waldemar Cordeiro in relation to the pre-visibility of form, strict geometric design, a palette restricted to primary and secondary colours and an almost industrial method of painting, Tomie Ohtake's work fits in with those who sought to overturn the dichotomous tyranny between reason and expression, her place is beyond informalism, neither here nor there, in a site where the imagination — the driving force of subjectivity — seeks to release itself in the extreme. The productivity of blindness in Ohtake's work corresponds to vision constructed in the paradigm of the formless in other pictures.⁴⁷ Aside from the conflict, the blind paintings — neither geometric no informalist — are operations of language for understanding the nature of vision and its importance in art.

For some contemporary Brazilian artists the issue might not have concerned praise of blindness but instead a disarticulation of visual signification as a certainty and the purpose of the image. The 1964 coup is more than the collapse of the state of law, since it also implies an international capitalist realignment of the country. Anna Maria Maiolino produced scotomatic diagrams of the political situation. She makes visible what seems to enter into an entropic state

of political failure: repression itself as opacity and obscurity. The aesthetic of the hole in Anna Maria Maiolino's work — as abyssal circles or negative maps — makes cartographic emblems of the 1964 State of terror. Maiolino attempts to de-territorialise sight. Blindness in the optical device is the display of the *punctum caecum* of technological media by Geraldo de Barros, Anna Maria Maiolino, Arthur Omar, Sônia Andrade, Leticia Parente, Essila Paraíso, Miguel Chikaoka, and others who investigated the blind spot in the black box or video that determines the emergence of the un-photographable and other optical regimes as the visual dimension of the unspeakable. In *Antropologia da Face Gloriosa* [Anthropology of the Glorious Face] Arthur Omar's photography develops alternatives to ethnocentrism. Opposing political domination in a polarised world, the face of a blind child in *Retire o Centro e Terás um Universe* [Remove the Centre and You Will Have the Universe], is lit up at the seemingly ecstatic moment of the meeting between his empty sight and the accurate eye of the artist's camera. The violent rupture and discovery of the non-visible in Antônio Manuel's *Urnas Quentes* [Hot Ballot-Boxes] (1968) allude to art's task of overcoming the prohibitions and censorship of the military regime. "The sense of sight is the most superficial", we still tend to say. Walter Carvalho and João Jardim's film *Janela da Alma* [Window of the Soul] (2001), deals with visual deficiency, connecting ophthalmology with existential philosophy. The blind photographer Evgen Bavcar lives at a "zero point of photography", the point from which he perceives the world, since every image of the real is a mental image. Cildo Meireles's object *Espelho Cego* (1970) and the installation *Eureka/Blindhotland* (1970/1975) articulate a phenomenology of vision based on physical blindness and errors of sight. *Eureka/Blindhotland* contains references such as the astrophysical theory of the black hole and the story of *Tlon Ubqar, Orbis Tertius* (about the profoundly altered density of an object) by the blind writer Jorge Luis Borges.⁴⁸ The eye mistakenly perceives the relationship between mass and volume because the similarity of the balls does not correspond to the sound of them falling or their weight differences, since they contain different amounts of lead or cork. The glass with specular reflection, as in the modern mirror, has been replaced by a mass of soft rubber, with the title *Espelho Cego* [Blind Mirror] in relief like braille. Manipulation of the rubber is what produces the "mirroring", since the *image* emerges from reversibility, the phenomenon described in *The Visible and the Invisible*, between the subject of touch and the material touched. "The mirror is a machine", says the blind man of Puiseaux in Diderot's letter, "which sets things in relief at a distance from themselves, when properly placed with regard to it. It is like my hand, which, to feel an object, I must not put on one side of it."⁴⁹ If the Lacanian mirror stage is connected to the "anatomical incompleteness" of the individual and the formulation of the self⁵⁰ the *Espelho Cego* is *esquisse*, the formative moment of the image as body in the unformed surface. But "this blind man is a good judge of symmetry," says Diderot. Seeing is to recognise oneself in narcissistic love, as Lacan would say, in front of the mirror.

An untitled work by Bené Fonteles, a close friend of Tomie Ohtake, involves a set of closed bags with objects inside them. Vision lingers between questioning and fragile intuition capable of identifying the object inside the bags. Only the blind are allowed to touch them and therefore decode content by reading the volumes through touch. As a way of establishing an unknown, seeing does not guarantee any discernment. The phenomenon — the thing that is presented as an experience here corresponds to a brief phenomenon of the forbidden. What is not described by name (Ohtake's untitled picture) remains without identification in Fonteles's strategy. As well as revealing nothing about the nature of the contents, the "untitled" indicates still less any possible cognitive operation. Metaphorically, in the phenomenology of the subject of sensory action in Bené Fonteles's work, the blind possess an inner, invisible knowledge. To the eyes of those who can contemplate the bags, their objects will only exist as phantoms protected by prohibition. Nuno Ramos, the most Rio-like of contemporary artists from São Paulo, has produced objects that deal with vision and sight. His catalogue for *Mácula* (1994), written in braille, deals with the experience of going blind, as a guide to the inter-sensory passage from vision to touch. In the installation of the same name, Nuno Ramos replaced his excellent "prose of the world" with touch. The name of his character in this structural divide might be Degas, who with the onset of blindness began to model sculpture in wax. Ramos's works exist in a critical conflict with the *Phenomenology of Perception*, its metaphysical bias and the phantoms of the invisible. The difference of the object experienced in sight and in blindness define the sensory, but not its angle of attack on the phenomenon. In this artist's phenomenology of the sensory, material is converted into language; and language into object. Through the cohesion between narrative and writing, the blindness in *Mácula* produces the materiality of language amidst the flesh of things.⁵¹ The ordinary spectator is blind faced with the braille text, like the opacity of writing for the illiterate. In the next stage, the chiasm of *Mácula* is sight converted into blindness; and blindness into sight. It is a rotation of writing. Not seeing is irreducible to not knowing. The phenomenological self is losing vision. That is when Ramos takes into account the densest point of the eye⁵² concentrated in the macula as the density of sight itself. Working with the macula — the main place of colour perception — is to work with the centre in Wittgenstein's *Remarks on colour*, "psychology describes the phenomena of seeing — for whom does it describe them? What ignorance can this description eliminate?"⁵³ In the context of contemporary practice, *Mácula* is the counterpart to Tomie Ohtake's scotophobic painting, the region of the *punctum caecum*. What is questioned in the concept of colour? In the transit between vision and blindness, *Mácula* is his point where we can more clearly perceive the sense of sight. In this transit, the sensory device of *Mácula* shifts the scopic regime towards a degree of Lyotardian "invisibility" and tangibility of the world (language reduced to material sign). If the *matrix* is invisible,⁵⁴ *Mácula* only allows the projection of anticipated memory of the visible as an image in phantom form. *Mácula's* inquiry concerns what blindness, as a cognitive process, teaches about the language of sight.

Chance.

As a cultural landmark — racism apart —, the classic *cordel* leaflet *A Peleja do Cego Aderaldo com o Zé Pretinho*, by Firmino Teixeira do Amaral (1886-1926), presents the linguistic confusions between black, negro, darkness and blindness.⁵⁵ The song of the *cordel* story has a rhythm, its poetry has rhyme and metre. The rhythm of the *cordel* writers involves making use of the speech of the opponent as the random, unpredictable and imponderable production of stimuli that have to be consistently accepted and responded to with the production of new stimuli. The blind paintings are a substitution of the unpredictability of rolling dice in space. Tomie Ohtake therefore seems to be listening to Cego Aderaldo from the *cordel* for the activation of chance. Décio Pignatari lamented the fact that São Paulo concretism had not managed to produce stochastic structures,⁵⁶ i.e., ones that incorporated chance. But the blindness in Ohtake, at the same time as Pignatari's 1961 complaint, is resolved by the constitution of stochastic painting, or submission to the productive movement of chance, which is not to be confused with the ideas of demission, omission, anomy, lack of control, and gesture employed in the marks of tachism. Indeed, the question of Cego Aderaldo is not so distant from these paintings by Tomie Ohtake in their conversion of the limit of the senses into the power of the sensory, expression and language. To produce her paintings Ohtake creates a darkness that allows her to experience her own blindness. She introduces a semantic question that Cego Aderaldo and Zé Pretinho presented as the conceptual clash and confusion between physical blindness and the black person, always a descendent of slaves in Brazil.

Time.

Tomie Ohtake's blind paintings retain their inflexion of philosophy, as well as phenomenology. The focus has to reach beyond the metaphors of light as birth and death as darkness, therefore. In the classic *De rerum natura*, Lucretius describes birth in this quadrant of light: "When nature, after struggle, tears the child / Out of his mother's womb to the shores of light [*in luminis ora*]."⁵⁷ Gordon Lindsay Campbell, a Lucretius commentator, stresses that *in luminis oras* "is an epic phrase describing birth as crossing the frontier from darkness to light."⁵⁸ Tomie Ohtake seems to affirm that blindness, however, is not to remain distant from the *luminis oras* but instead to cross its boundaries ceaselessly from one side to the other. The serious tone of epiphany in the blind paintings reflects this condition.

A blind painting does not seek to form points in space that are then arranged for the artist as possible episodes for controlling the process of territorialisation and controlling space. Her brush does not recognise, measure, demarcate, compose, take possession or map a territory. It passes. There is no sense of accumulation of capital, nor its reproduction. The picture is just field and continuum. In this experimental procedure, the painting draws back from the ocularcentric

system of control in modernity. If there is necessarily a starting point for the painting, there is no arrival point, however. There is no goal, be it political, economic, psychic or aesthetic. For a painter who is involved real physical darkness in the process of painting, there is little point in trying to position herself in space, seize it or dominate it. There has to be time, and Tomie Ohtake offers herself to the pure “transience” of the act beyond its physical register on the surface, to the becoming and transitoriness of the floating world of Ukiyo-e culture in the Edo period. Another temporal notion of the blind paintings is duration as a dimension of time, under restricted sight. Henri Bergson suggests that the individual is situated in the dimension of duration and it is from there that indivisible totality is apprehended. Here, Ohtake is once again close to the temporal world of neo-concretism, as well as the concept of intuition, which Bergson allows to conform with the dimension of the ineffable, what cannot be grasped by science or predicted by mathematics or by the behavioural sciences.

Philosophy.

A passage by Georges Bataille about Hegel perhaps explains Tomie’s reluctance to join the canon of São Paulo concretism: obviousness as constitution of the predictability of the superiority of Euclidean geometry. Theo van Doesburg, the key reference for the concretist *Ruptura* manifesto (1952), declares with other artists in the 1930 *Art Concret* manifesto that “the work should be fully conceived in the spirit before its execution”.⁵⁹ This pre-formed basis of the work also conforms to the “pure visuality” of Konrad Fiedler, mentioned twice in the article “Ruptura” (1953) by the concrete artist Waldemar Cordeiro, almost a scientist of form.⁶⁰ Bataille writes that “Hegel often seems obvious to me, but this obviousness is hard to bear. It will be even harder as it goes on. The obviousness that touches on the dream of reason is no longer a warning. At the end of history, obviousness complete, man will exchange his character for that of immutable nature”.⁶¹ In the final analysis Tomie Ohtake uses the experience of chance to resist Cordeiro’s forceful claims about rationalist objectivity.

Like Ohtake’s paintings, philosophy also has its blind spot,—this is a question that Jacques Derrida discusses in relation to the philosophy of George Bataille. The mimicry of the sacrifice of death and laughter in relation to the sacred are formed in a simulacrum that Bataille would consider the blind spot of philosophy. Derrida notes in his analysis of Bataille’s relationship with the philosopher of the *Phenomenology of the Spirit* that Hegel was blind to the experience of the sacred. Laughter was also absent from his philosophical system because it goes beyond dialectics. “Thus is sketched out a figure of experience”, states Derrida, “irreducible to any phenomenology, a figure which finds itself *displaced* in phenomenology, like laughter in philosophy of the mind, and which mimes through sacrifice the absolute risk of death”.⁶² This is where the blind spot of philosophy would lie, an instance of the sacrifice of presence and the signified. That is a key point in the blind

paintings, when Tomie Ohtake fuses East and West, revealing some of the artist's attitudes that can be identified with Zen and a degree of irony concerning the ocular-centrism of modernity.

It is interesting to refer back to the *shift* in Ohtake's blind paintings in relation to the issue of the visible and invisible at a moment of inversion of the point of Maurice Merleau-Ponty's phenomenology. Here again Bataille's concept of formless becomes inapplicable, given that all Ohtake's blind paintings are necessarily a-formal beyond the search for the paradigm of the formal or the paradigm of the formless. Tomie Ohtake can establish the difference between the "man of sacrifice", the ignorant or unconscious being, represented by the artist, and the wise (Hegel) holder of absolute knowledge,⁶³ between the artists and critical knowledge.⁶⁴ A certain level of ignorance seems to be necessary for the training of the artist, according to the critic Harold Rosenberg,⁶⁵ it being also a factor similar to the nonknowledge advocated by Bataille. To make a blind painting, Ohtake puts herself in a state of visual nonknowledge. For Bataille, that polarity between the unconscious and absolute wisdom arises out of the negativity in Hegel, in an economy based on death, destruction and suppression. In the economy of negativity, suppression and death might be schemas of the action of art criticism. "Negativity is a resource," states Derrida (*op. cit.*, p. 111). Hegel bets on negativity, on history and the discourse against play and chance. The work in Tomie's painting comes in as an inscription, an effort with no claim to "knowledge" in the Hegelian plan. Ohtake therefore reiterates that the blind paintings articulate the *punctum caecum* in an antithetical conflict between chance and intention. She does not claim that this is *the* painting, just that it is her immanent experience of painting.

Zen and Silence.

In 1958, the art critic Mário Pedrosa returned to Brazil after a long period in Japan researching the history of oriental art with a view of forming a dialogue with contemporary western production. On his return, he called on Brazilian artists, of Japanese extraction or not, to be more aware of Japanese culture: of calligraphy, of sumi-ê painting, architecture, the spirit of Zen and other questions.⁶⁶ Pedrosa also turned his attention to artists in Brazil who had been born in Japan, like Tomie Ohtake, Flavio-Shiró and Manabu Mabe. It is in this atmosphere, stimulated by the vast culture and intelligence of Pedrosa, that some artists turn to incorporate certain Zen elements more clearly, such as those mentioned and also Lygia Clark and Mira Schendel. The position adopted by Ohtake, however, avoids a formal relationship between brushstroke and ideogrammic structure, as occurred in the work of Mabe (*Sayonara*, 1958) and Schendel (untitled monotypes, 1964), alluding to meanings beyond the gesture that makes visible. Ohtake shifts the question to a relationship between values and attitudes in the construction of the pictorial sign. This is why she uses the blindfold during the material process of painting to perform an action at the edge of contact with the world and perception. Stimulated by Pedrosa, she focuses on the relationship

between Zen values and procedures and the constitution of the pictorial sign in her process of constitution of language. Almost ideogrammic, the pictorial traces of the passing of the brush reaffirm the unwritten nature of Ohtake's painting. The blindfolded eyes during the painting process only had the meaning of performing a pictorial action at the edge of perception. If the brush was not seeking to demarcate territory or produce a possible figuration it is because it was dealing with the pure phenomenon of the passage of time. That is Zen.

Tomie Ohtake has produced the most extraordinary Zen painting in Brazil. Indeed, she has read Zen literature extensively, from the classics to texts by Daisetz Teitaro Suzuki, who disseminated Zen principles in the west. The void, as Ohtake knows, is neither constructed nor filled by painting. The zero level of painting is not the absence of pictorial material but instead this absolute non-sight. Gesture will be released from any intention apart from its pure occurrence, "I never painted with emotion. The gesture was much calmer, it always landed on the canvas and followed a direction that was more mental".⁶⁷ Through patient repetition she finds the possibility of differentiation of each brushstroke as a unique moment. The paradox raised by the blind paintings is a kind of poetics that simultaneously produces language and knowledge and also appears as a procedural and intuitive experience of not seeing, of not knowing. "The picture is not a thing, but a moment; it might be before, it might be after," says the artist. Without the drama of blindness, or the "heroic passion" of vision, in Girodano Bruno's terms, Ohtake is painting in motion.

As well as being blind and unnamed, the painting is silent. Why would someone like Mira Schendel be interested in the work of Tomie Ohtake?⁶⁸ Even at moments of extreme loquacity, Schendel perhaps also sought the silence of Ohtake, a region beyond calligraphic writing. But for Schendel there would not be silence without qualification. Ohtake's painting occurs as the pregnant Zen silence, a contemplative silence, a metaphysical silence. This interest is difficult to ignore and also coincides with and condenses the dual approach found in Schendel: in more general terms she returned to her metaphysical writing through the monotypes, on the other hand her spiritual restlessness was already leading her towards Zen. The art critic and physicist Mário Schenberg sees an almost immaterial support in Schendel's monotypes, in which she inscribes, "the individual rhythm emerging from the Sunyata void."⁶⁹ The Christian way ("In him was life, and that life was the light of all mankind. The light shines in the darkness, and the darkness has not overcome." John 1:4-5) and the Buddhist way come together here. The linguistic unconscious of Mira Schendel, even while acknowledging Zen principles, is a concerted effort towards Revelation, while the darkened vision of Ohtake is an experiment focused on Illumination. Ohtake's Zen seems to convert T.S. Eliot's *Quartets* into experience: "The inner freedom from the practical desire." Ohtake privileges a-symbology, a-signification, the Sunyata void, over the suffocating void of Samuel Beckett.

Phenomenology.

In an analysis of Ohtake's engagements with painting, her efforts, difficulties, idiosyncrasies and successes, Mário Pedrosa points out that when she is successful, "she reaches a level of integration that is rare in current Brazilian painting, through its conceptive elevation, rhythmic subtlety, retention and economy of means and impetus, and the ecstasy of the spaces created. If the painter is sparing with resources is not, however, because she cannot have or acquire the necessary new craft resource, but because what interests her is the capturing of the idea, that is to say, the motive or reason for the pictorial work."⁷⁰

In their contact with the scotoma of medical science and the blind spot of Hegel's philosophy, the blind paintings twist the instance of the signified. A blind painting is a signifier devoid of signifieds. Derrida says that the blind spot in Hegelism, "*around* which can be organized the representation of meaning, is the *point* at which destruction, suppression, death and sacrifice constitute so irreversible an expenditure, so radical a negativity—here we would have to say an expenditure and a negativity *without reserve*—that they can no longer be determined as negativity in a process or a system."⁷¹ For Derrida—and with Ohtake's painting—a "reduction of this reduction, not a reduction to meaning, but a reduction of meaning." (p. 115). The constitutive methodological transgression of painting does not seek to reach an unknown place of the identity of the meaning, nor to represent access to the possibility of retaining the state of non-meaning.

"Suddenly I've become so restless that I'm capable of saying "This is enough" and ending what I'm writing to you, which is based mostly on blind words", says Clarice Lispector.⁷² With no existential angst, Ohtake painted blind marks. Tomie Ohtake is as deaf here as Ulysses to the song of the sirens. The hero survives death by seduction, in the words of Maurice Blanchot, because Ulysses' attitude is "the surprising deafness of one who is deaf because he is listening."⁷³ Tomie puts herself in a state of blindness because she sees. Denying sight at the stage of execution, the blind paintings nullify clarity and the devices of the senses. "When I made that series with the eyes closed, I was trying to remove form and colour to find the bone of painting."⁷⁴ That bone is not something physically structural but instead what explores the subtle and paradoxical power of acquiring knowledge of imperception.

Paulo Herkenhoff

ENDNOTES

- 1 The exhibition was organised by the Instituto Tomie Ohtake in São Paulo in April 2011.
- 2 Author's interview with Tomie Ohtake, July 4, 2000.
- 3 See HERKENHOFF, Paulo. *Tomie Ohtake na Trama Espiritual da Arte Brasileira*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003, p. 27.
- 4 Roger de Piles. Curso de Pintura por Princípios. In: LIECHTENSTEIN, Jacqueline et alii. *A Pintura: Textos Essenciais*. Trans. Magnólia Costa et alii. São Paulo: 34, vol. 9: *O desenho e a Cor*, 2006, p. 62.
- 5 GOMBRICH, Ernst H. *Shadows*. London: National Gallery.
- 6 For the concept of Skiagraphy see GOMBRICH, Ernst H. *Shadows*. Op. cit., p. 15-16.
- 7 TANIZAKI, Jun'ichiro. *n Praise of Shadows*. Trans. Thomas J. Harper and Edward G. Seidensticker. New Haven: Leetee's Island Books, 1977.
- 8 TANIZAKI, Jun'ichiro. *In Praise of Shadows*. Op. cit, p. 42.
- 9 LACAN, Jacques. "Of the Gaze as Objet Petit a". In: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Translation by Alan Sheridan. London: Hogarth Press, 1977, p. 95.
- 10 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Remarks on Colour*. Trans. Linda L. McAlister and Margarete Schättle. Berkeley: University of California Press, 1978, III, 339, p. 62e.
- 11 Cf. McEVILLEY, Thomas. "La Peinture Monochrome". In: *La couleur Seule: l'Expérience du Monochrome*. Paris: Octobre des Arts, 1998, p. 18.
- 12 McEVILLEY, Thomas. "La Peinture Monochrome". Ibidem, p. 18.
- 13 Antônio Bandeira's father had a workshop containing a forge.
- 14 For a discussion of *Cubocor*, see the author's *Pincelada: Pintura e Método no Brasil, Projeções da Década de 1950*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p. 354.
- 15 Analysis of Meireles's *Desvio para o Vermelho* should also consider the scientists Robert Pound and Glenn Rebka who proved the redshift acknowledged by Einstein (1959-1960).
- 16 LISPECTOR, Clarice. *Água Viva* (1973). Rio de Janeiro: Rocco, 1973, p 79.
- 17 GOMBRICH, Ernst H. *Shadows*. Op. cit., p. 6.
- 18 LISPECTOR, Clarice. *Água Viva* (1973). Rio de Janeiro: Rocco, 1973, p. 78.
- 19 PEDROSA, Mário. "Crise do Condicionamento Artístico". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, July 31, 1966. The term "postmodern" was used by Pedrosa in this article.
- 20 Requested for inclusion in the 24th São Paulo Biennial, Lygia Clark's white monochrome paintings *Superfície Modulada n. 1* and one by Manabu Mabe could not be loaned for various reasons. Clark showed a paper study, de *Superfície Modulada*. Absent, Manabu Mabe was also part of the group.
- 21 As well as being "blind" the paintings are untitled. For Ohtake, painting that aimed to be "abstract" could not have a name. They remain like that, unnamed since the 1950s.
- 22 ROSENBERG, Harold. "Art and Words". In: *The de-definition of art*. New York: Collier Books, 1972, cap. 5, p. 55-68.
- 23 See BADIOU, Alain. *Number and Numbers*. Trans. Robin Mackay. Malden: Polity, 2008, p. 7-8.
- 24 On *Cubocor*, see the author. *Pincelada: Pintura e Método no Brasil, Projeções da Década de 1950*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p. 354.
- 25 See SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de Linguistique Générale* (1916). Paris: Payot, 2005, ch. IV, p. 36-39.
- 26 MARIN, Louis Marin. *Études Sémiologiques: Écritures, Peintures*. Paris: Klincksick, 1971, p. 64-66.
- 27 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Remarks on Colour*. Trans. Linda L. McAlister and Margarete Schättle. Berkeley: University of California Press, 1978, III, 319, p. 593.
- 28 LANGER, Susanne K. *Philosophy in a New Key*. New American Library, 1954, p. 222.
- 29 Apud CHATELARD, Daniela Scheinkman. "Algumas considerações sobre o Termo *Afânise* a Partir de E. Jones e J. Lacan" In: *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*. Rio de Janeiro: vol.4, n.2, July/August 2001.
- 30 LANGER, Susanne K. Op. cit., p. 261.
- 31 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. Trans. José Arthur Gianotti and Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p. 224.
- 32 OHTAKE, Tomie. Statement to Marcy Junqueira. In email from Junqueira to the author on April 1, 2011.

- 33 The idea of the optical unconscious is raised by Rosalind Krauss based on the discussion of the political unconscious by Fredric Jameson.
- 34 KANDISNKY, Wassily. *Point—Ligne—Plan: Contribution à l'Analyse des Éléments Picturaux*. Trans. Susanne and Jean Leppien. Paris: Denoël-Gonthier, 1970, p. 80.
- 35 MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1964, p. 81.
- 36 See WARNKE, Georgia. "Ocularcentrism and Social Criticism". In: LEVIN, David Michael (ed.). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 287-308.
- 37 NOVAES, Adauto. "De Olhos Vendados". In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 9.
- 38 *Lettre Sur les Aveugles à l'Usage de Ceux Qui Voient* (1749). Paris: Flammarion, 2000, p. 31.
- 39 See HERKENHOFF, Paulo, "A pintura: o que se Pensa em Lucia Laguna". In: *Prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça Artes Plásticas 2006/2008*. Brasília: Sesi/Departamento Nacional, 2009, p. 29-34.
- 40 Cf. DELEUZE, Gilles. *El Pliegue: Leibniz y el Barroco*. Trans. José Vasquez and Umbelina Larraceleta. Barcelona: Paidós, 1989, cap. I, p. 11-23.
- 41 See, for example, the article "De olhos Vendados" by Adauto Novaes, which approaches the philosophy of Plato, Giordano Bruno, Hegel, Merleau-Ponty, and others. In NOVAES, Adauto (org.). *Op. cit.*, p. 9-20.
- 42 PIGNATARI, Décio. Introduction. "Fiaminghi" exhibition catalogue. Campinas, Galeria Aremar, 1961.
- 43 OHTAKE, Tomie. Statement to Marcy Junqueira. In email from Junqueira to the author on April 1 de 2011.
- 44 MALDINEY, Henri. *Regard, Parole, Espace*. Paris: L'Âge d'Homme, 1973, p. 123.
- 45 SALZSTEIN, Sonia. "No Vazio do Mundo". In: *Mira Schendel: no Vazio do Mundo*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1997, p. 25.
- 46 In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro-São Paulo: Museu de Arte Moderna-Pinacoteca do Estado, 1977, p. 292-299.
- 47 Coincidentally, publication of articles about Georges Bataille's concept of the *informe* in *October* magazine n. 36 in 1986, the most influential bible of university criticism in Rio and São Paulo, was the key to its feeling able to dedicate itself to the work of Iberê Camargo in the 1990s. The fallacious claim of irrationalist or tachist, which governed the silence of these critics in the 1970s and 80s is dissolved and there is now no risk in involved in legitimately relating the work of Camargo to the idea of formless.
- 48 Cildo Meireles in conversation with the author, 14/1/1999.
- 49 DIDEROT, Denis. *Lettre sur les Aveugles*. Paris: Flammarion, 2000, p. 31.
- 50 LACAN, Jacques. The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience [1949]. In: *Écrits*. Trans. Bruce Fink. New York: N. W. Norton, 2006, p. 75-81.
- 51 The reference here is to Merleau-Ponty's *Le Visible et l'Invisible* de. *Op. cit.*, p. 173.
- 52 In fact, the macula has a greater concentration of cone cells in the eye, responsible for colour vision.
- 53 WITTGENSTEIN, Ludwig. II, 79. *Remarks on Color*. Berkeley: University of California Press, 1978, p. 13.
- 54 LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1974, p. 339.
- 55 See HERKENHOFF, Paulo. "Miroslaw Balka: The Illuminating Darkness of *How It Is*". In: *Miroslaw Balka*. London: The Tate Gallery, 2009.
- 56 PIGNATARI, Décio. *Fiaminghi*. Campinas: Galeria Aremar, 1961, unpaginated.
- 57 LUCRETIUS. *The De Rerum Natura of Titus Lucretius Carus*. Transl. Rolfe Humphries. Bloomington: Indiana University Press, 2008, p. 165, Book V (158-202).
- 58 *Lucretius on Creation and Evolution: A Commentary on De Rerum Natura, Book Five, Lines 772-1104*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 45.
- 59 In: *Art Concret*, n. 1, Paris, 1930.
- 60 BATAILLE, Georges. Waldemar Cordeiro. Ruptura. *Correio Paulistano*—Suplemento. São Paulo, 11 January 1953. For a more detailed discussion of this topic see HERKENHOFF, Paulo, *Pincelada: Pintura e Método, Projeções da Década de 50*. *Op. cit.*, p. 210-213.

- 61 *Guilty (Le Coupable)*. Trans. Bruce Boone. Venice: The Lápis Press, 1988, p. 105.
- 62 DERRIDA, Jacques. "From Restricted to General Economy: a Hegelianism Without Reserve". In: BOTTING, Fred e WILSON, Scott (eds.). *Bataille: a Critical Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1998, p. 108.
- 63 Apud DERRIDA, Jacques. Op. cit., p. 108-109. Note that Derrida is a critical philosopher of Merleau-Ponty's phenomenology.
- 64 This knowledge also affects a certain type of artist, such as Waldemar Cordeiro, according to the analysis of Mário Pedrosa. "Paulistas e Cariocas". In: AMARAL, Aracy (coord.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro-São Paulo: Museu de Arte Moderna-Pinacoteca do Estado, p. 136.
- 65 ROSENBERG, Harold. "Educating Artists". In: Op. cit, p. 47.
- 66 To understand the Pedrosa effect, see the author. *Laços do Olhar: Roteiros entre o Brasil e o Japão*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p. 143-145.
- 67 Tomie Ohtake interviewed by the author on July 4, 2000.
- 68 The two artists exchanged works in the 1960s. Schendel's monotypes dedicated to Tomie were loaned for an exhibition in 1960 and never returned.
- 69 SCHENBERG, Mário.. Monotipias de Mira Schendel. In: *Pensando a Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 23.
- 70 PEDROSA, Mário. "Tomie Ohtake: Entre a Personalidade e o Pintor". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. February 21, 1961.
- 71 DERRIDA, Jacques. Op. cit., p. 110. Original italics.
- 72 LISPECTOR, Clarice. *Água Viva (1973)* Rio de Janeiro: Rocco, 1973. [The Stream of Life; translated by Elizabeth Lowe and Earl Fitz, University of Minnesota Press 1989 p 44.]
- 73 BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir (1959)*. Trans. Leyla Perrone Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 5. [*The Book to Come*. Translated by Charlotte Mandell, Stanford University Press, 2003]
- 74 OHTAKE, Tomie. Statement to Marcy Junqueira. In email from Junqueira to the author on April 1, 2011.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

CONSELHO DE CURADORES ADVISORS TO THE CURATORS

Beatriz Johannpeter
Bolívar Charneski
Carlos Cesar Pilla
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Domingos Matias Lopes
Felipe Dreyer de Ávila Pozzebon
Jayne Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
José Paulo Soares Martins
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Maria Coussirat Camargo
Renato Malcon
Rodrigo Vontobel
Sergio Silveira Saraiva
William Ling

PRESIDENTE DO CONSELHO DE CURADORES PRESIDENT OF THE ADVISORS TO THE CURATORS

Maria Coussirat Camargo

PRESIDENTE EXECUTIVO EXECUTIVE PRESIDENT

Jorge Gerdau Johannpeter

DIRETORES MANAGEMENT

Carlos Cesar Pilla
Felipe Dreyer de Ávila Pozzebon
José Paulo Soares Martins
Rodrigo Vontobel

CONSELHO CURATORIAL CURATORIAL BOARD

Fábio Coutinho
Icleia Borsa Cattani
Jacques Leenhardt
José Roca

CONSELHO FISCAL (TITULARES) FINANCIAL BOARD (MEMBERS)

Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

CONSELHO FISCAL (SUPLENTES) FINANCIAL BOARD (SUBSTITUTES)

Gilberto Bagaiole
Gilberto Schwartzmann
Ricardo Russowski

SUPERINTENDENTE CULTURAL CULTURAL SUPERINTENDENT

Fábio Coutinho

GESTÃO CULTURAL CULTURAL MANAGEMENT

Pedro Mendes

EQUIPE CULTURAL CULTURE TEAM

Adriana Boff
Carina Dias de Borba
Laura Cogo

EQUIPE ACERVO E ATELÊ DE GRAVURA COLLECTION AND PRINT STUDIO TEAM

Eduardo Haesbaert
Alexandre Demetrio
Gustavo Possamai
José Marcelo Lunardi

EQUIPE EDUCATIVA EDUCATIONAL TEAM

Camila Monteiro Schenkel
Cristina Arikawa

MEDIADORES MUSEUM MEDIATORS

André Fagundes
Diego Farina
Fabício Teixeira
Heloisa Marques
Iara Collet
Jerônimo Milone
Lílian Reis
Lívia dos Santos
Lucas Lima Fontana
Michel Flores
Natalha Chula
Romualdo Correa

EQUIPE DE CATALOGAÇÃO E PESQUISA CATALOGUING AND RESEARCH TEAM

Mônica Zielinsky
Marcos Fioravante de Moura
Talitha Bueno Motter

EQUIPE DE COMUNICAÇÃO COMMUNICATION TEAM

Elvira T. Fortuna

WEBSITE

Lucianna Silveira Milani
Isabel Waquil

SUPERINTENDENTE ADMINISTRATIVO E FINANCEIRO SUPERINTENDENT FOR ADMINISTRATION AND FINANCE

Rudi Araujo Kother

EQUIPE ADMINISTRATIVO-FINANCEIRA TEAM ADMINISTRATION AND FINANCE

José Luis Lima
Ana Paula do Amaral
Carlos Huber
Carolina Miranda Dorneles
Emanuelle Quadros dos Santos
Joice de Souza
Margarida Aguiar
Maria Lunardi
Roberto Ritter

ASSESSORIA DE IMPRENSA PRESS OFFICE

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

CONSULTORIA JURÍDICA LEGAL ADVISOR

Ruy Remy Rech

TI INFORMÁTICA IT

Jean Porto

MANUTENÇÃO PREDIAL BUILDING MAINTENANCE

TOP Service

SEGURANÇA SECURITY

Elio Fleury
Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

CURADORIA
CURATOR

Paulo Herkenhoff

ASSISTENTE
ASSISTANT

Paulo Roberto Santi

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
COORDINATING PRODUCTION

Laura Cogo

TRANSPORTE

TRANSPORT
Alves Tegam

SEGURO

INSURANCE
ACE Seguradora

CORRETORA
BROKER

**Pro Affinité Consultoria e
Corretagem de Seguros**

MONTAGEM

INSTALLATION
Ilha Imagem

CATÁLOGO | CATALOGUE

COORDENAÇÃO EDITORIAL
EDITORIAL COORDINATION

**Paulo Herkenhoff
Adriana Boff**

TEXTO

TEXT

Paulo Herkenhoff

TRADUÇÃO

TRANSLATION

Nick Rands

REVISÃO

PROOFREADING

Rosalina Gouveia

PROJETO GRÁFICO

GRAPHIC DESIGN

Verbo Arte e Design / Fernando Leite

FOTOGRAFIAS

PHOTOGRAPHS

Fernando Chaves: p. 5, 9 e 27

Galeria Nara Roesler: p. 8

João Liberato: p. 7, 10, 11, 12, 13, 15, 16,

17, 20, 22, 23, 25, 33, 34, 35, 37 e 40

Nelson Kon: p. 31

Rubens Chiri: p. 29

Wilson Montenegro: p. 21

TRATAMENTO DE IMAGEM

IMAGE PROCESSING

GX3 Design / Guilherme Guimarães

PRÉ-IMPRESSÃO

PRE-PRESS

Gráfica Trindade

IMPRESSÃO

PRINTING

Gráfica Trindade

Fundação Iberê Camargo
Av. Padre Cacique 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil
tel [55 51] 3247-8000
www.iberecamargo.org.br

© Paulo Herkenhoff
© Fundação Iberê Camargo
Todos os direitos reservados | All rights reserved

Nesta edição respeitou-se o novo acordo
Ortográfico da Língua Portuguesa.
This edition follows the New Orthographic
Agreement of Portuguese Language.

DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(Alexandre Bastos Demétrio, CRB10/1519)

H549p Herkenhoff, Paulo

Pinturas cegas: Tomie Ohtake / Paulo Herkenhoff.
Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

128 p. : il. color.

ISBN 978-85-89680-30-1

Catálogo em edição bilíngue: português e inglês.

Tradução Nick Rands.

1. Ohtake, Tomie. 2. Rands, Nick. 3. Artes visuais. I. Título.

CDU 73/76 (81)