

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



## **42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)**

**PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*)** – Walter Zanini

### **DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)**

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)  
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

### **DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)  
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)  
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)  
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)  
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)  
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)  
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)  
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)  
Rita Lages (UFMG/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022**

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)  
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)  
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)  
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA**

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)  
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

**IMAGEM:** Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

**DIAGRAMAÇÃO:** Thaís Franco

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: [cbha.secretaria@gmail.com](mailto:cbha.secretaria@gmail.com)

# Reflexões sobre os rumos da história da arte nipo-brasileira

Michiko Okano. Universidade Federal de São Paulo.

<https://orcid.org/0000-0001-8865-7389>

michikokano@uol.com.br

## Resumo

A perspectiva da história global, que borra as fronteiras nacionais, e o surgimento de uma compreensão mais descentrada – não eurocêntrica – da arte têm possibilitado observar e estudar as movimentações de artistas que eram vistos à margem do cenário artístico hegemônico ou mesmo nem notados. É o que se tem verificado com a arte nipo-brasileira, que, frequentemente, se situa num limiar: não é japonesa nem brasileira, mas a intersecção das duas nacionalidades, que funciona na lógica da circulação e do fluxo, no processo contínuo da desterritorialização e reterritorialização. Busca-se, neste texto, com uma breve visão histórica dos artistas nipo-brasileiros, refletir sobre essa arte e tentar entrever o seu futuro.

**Palavras-chave:** História da arte. Arte nipo-brasileira. Futuro da arte nipo-brasileira. Artistas imigrantes japoneses. Artistas descendentes de japoneses.

## Abstract

The perspective of global history, which blurs national borders, and the emergence of a more decentralized – not Eurocentric – art have made it possible to observe and study the movements of artists who were seen on the margins of the hegemonic artistic scene or even not noticed. This is what has been seen with Japanese-Brazilian art, which is often situated on a threshold: it is neither Japanese nor Brazilian, but the intersection of the two nationalities, which works in the logic of circulation and flow, in the continuous process of deterritorialization and reterritorialization. In this text, we seek, with a brief historical view of Japanese-Brazilian artists, to reflect on this art and try to glimpse its future.

**Keywords:** Art History. Nippo-Brazilian Art. Future of Nippo-Brazilian Art. Japanese immigrant artists. Japanese descendant artists.

A arte chamada nipo-brasileira é fruto de circulação, assimilação, transferência, adaptação e ressignificação. Compreende uma gama diversificada de artistas: os imigrantes pré-guerra, os pós-guerra e os brasileiros descendentes de japoneses, sobretudo, nos nossos dias, de segunda e terceira geração.

Trata-se de um fenômeno artístico que se iniciou, efetivamente, algumas décadas após o início da imigração nipônica (1908), quando os japoneses se estabeleceram na cidade de São Paulo para trabalhar e estudar arte. Muitos deles, como Tomoo Handa (1906-1996), Hajime Higaki (1908-1998), Shigeto Tanaka (1910-70), Kichizaemon Takahashi (1908-1977), Yoshiya Takaoka (1909-1978) e Yuji Tamaki (1916-1979), dentre outros, participaram da fundação do Grupo Seibi<sup>1</sup>, que ocorreu em 1935. Essa criação insere-se na tendência nacional de formação de associações de artistas, elemento fundamental para a consolidação da arte moderna em São Paulo, nas décadas de 1930 e 1940.<sup>2</sup>

Os objetivos principais do grupo, por meio de encontros mensais, eram: a troca de opiniões e críticas em relação às suas obras, intercâmbio não apenas entre eles, mas também com pintores e instituições brasileiros, formação de jovens artistas e realização de exposições. Os gêneros predominantes eram retrato, natureza morta e paisagem, motivo pelo qual saíam juntos para desenhar e pintar ao ar livre, nos arredores de São Paulo.

A II Guerra Mundial causou momentos de muitas privações na comunidade nipônica: proibiu-se o ensino da língua japonesa, as escolas foram fechadas, foi decretado o congelamento dos bens, houve o fechamento de jornais<sup>3</sup> e instaurou-se uma atmosfera antinipônica. No caso dos artistas, com o impedimento de falarem a língua materna e a impossibilidade de realizar as reuniões, suas obras se limitavam a retratos, naturezas-mortas ou paisagens vistas das janelas. O procedimento entre artistas dos países do Eixo teria sido distinto: “[...] embora todos fossem “súditos do Eixo”, os japoneses recebiam tratamento diferente de alemães e italianos, sendo proibidos de apresentar seus trabalhos em exposições ou mesmo pintar ao ar livre.” (TANAKA, 2019, p.138).

---

1 O nome Seibi vem dos seguintes significados em língua japonesa “Sei” de “São” Paulo e “Bi” de “Belas” Artes.

2 Outros grupos foram fundados na mesma época, como o Grupo Santa Helena, liderado por Francisco Reboló e Mário Zanini, em que a maioria dos membros era de origem italiana; Sociedade Pró-Arte Moderna (Spam), cujo mentor intelectual foi o também imigrante Lasar Segall. Sabe-se que a interação entre alguns dos participantes do Grupo Seibi e Santa Helena teve início nas sessões de modelo vivo da Escola de Belas Artes de São Paulo. Mais tarde, passaram a sair juntos para pintar (TANAKA, 2019, p. 83).

3 O fechamento dos jornais japoneses causava uma grande dificuldade, pois a maioria era incapaz de ler e entender a língua portuguesa, motivo pelo qual surgiu a desinformação e o posterior conflito, no seio da comunidade japonesa, entre o Grupo dos Vitoriosos (*Kachigumi*) e dos Derrotados (*Makegumi*).

A retomada do Grupo Seibi só aconteceria em 1947, quando novos membros se integraram, como Flávio Shiró (1928-) e Masao Okinaka (1913-2000) dentre outros. Mais tarde ainda, viria a se juntar ao grupo a maioria dos artistas do abstracionismo informal: Manabu Mabe (1924-1997), Tikashi Fukushima (1920-2001) e Tomie Ohtake (1913-2015).

Nessa fase pós-guerra, ocorreu a formação de dois grupos mistos, de artistas nipônicos, imigrantes de outras nacionalidades e brasileiros: Grupo dos Quinze ou Grupo Jacaré (1948-1949)<sup>4</sup> e Grupo Guanabara (1950-59)<sup>5</sup>. Observa-se, assim, que os nipo-brasileiros foram ativos na formação de grupos artísticos, principalmente após Handa ter criticado “a pobreza da cultura isolacionista da comunidade nipo-brasileira” (Ibid., p.181), impedindo-os de perceber, de modo pleno, o conflito entre o academicismo e o modernismo em voga naquele momento.

O confronto entre os jovens abstracionistas, que buscavam algo novo, e a geração dos fundadores figurativistas era inevitável e a Bienal Internacional de São Paulo acabou consagrando os primeiros. O crítico de arte Mário Pedrosa, considerava o tachismo como um mero produto de exteriorização das emoções dos artistas e, na sua estadia de dez meses do Japão em 1958/59<sup>6</sup>, criticou os artistas do Gutai, afirmando: “ainda não saíram da fase de escolares que imitam a maneira de um Pollock (...)” (Ibid., p. 313). Considerou, também, a exposição desse grupo,<sup>7</sup> a mais fraca vista em Tóquio. No entanto, tinha um encanto pela caligrafia moderna japonesa: mencionou, na 4ª Bienal de São Paulo, (1957) que se deparou com a pintura de Yukei Tejima, sobre a qual declarou: “Nele, as tradições do grafismo oriental, sobretudo chinês, são levadas a uma requintada transformação moderna” (PEDROSA, 2000, p. 336).

Foi justamente esse encanto da “requintada transformação moderna” que ele deve ter visto na obra de Manabu Mabe. Quando este conquistou o prêmio de Melhor Pintor Nacional na 5ª Bienal Internacional de São Paulo (1959), Pedrosa comentou: “De gosto inefavelmente japonês, as manchas de Mabe têm um poder emocional de fácil comunicabilidade, e com elas inaugura-se em definitivo a voga tachista no Brasil” (PEDROSA, 1995, p. 268).

O reconhecimento de Mabe, somado aos elogios de Pedrosa e ao sucesso

---

4 O Grupo dos Quinze era formado por Tomoo Handa, Yoshiya Takaoka, Takeshi Suzuki (1908-1987) e Tadashi Kaminagai (1899-1982) e jovens artistas brasileiros.

5 O Grupo Guanabara agregou os membros do Grupo dos Quinze. Somaram-se, ainda, outros artistas como Tikashi Fukushima (1920-2001), Yuji Tamaki, Arcangelo Ianelli (1922-2009), Maria José Calheiros de Mattos (Marjô) (1911-1999) e Alzira Pecorari (1916 -?), dentre outros, que se reuniam na casa de Fukushima, localizada na praça Guanabara, atual estação Paraíso de metrô, de onde vem o nome do grupo. (TANAKA, 2019, p.177).

6 Mário Pedrosa viajou ao Japão, com uma bolsa da Unesco, para investigar as relações entre a arte japonesa e a produção americana e europeia.

7 Exposição organizada pelo francês Michel Tapié, *A Arte Internacional de um Nova Era – Informal e Gutai*.

alcançado por outros, como Flávio Shiró, Tomie Ohtake e Tikashi Fukushima, tornaram o abstracionismo informal nipo-brasileiro representativo no Brasil, entrelaçando-o com a tradição caligráfica japonesa.<sup>8</sup>

A segunda geração de artistas imigrantes é representada por aqueles que vieram no pós-guerra, como os pintores Kazuo Wakabayashi (1931-2021), Tomoshige Kusuno (1935- ), Takao Kusuno (1945-2001) Sachiko Koshikoku (1937-2019), Kenichi Kaneko (1935-), Bin Kondo (1937- ), Kenichi Hirota (1932-2004) e Hisao Shirai (1937-2001), os escultores Yutaka Toyota (1931- ), Hisao Ohara (1932-1989) e os ceramistas Shoko Suzuki (1929- ) e Akinori Nakatani (1943- ), dentre outros. A maioria veio para o Brasil na década de 1960, com uma idade próxima dos 30 anos. Se os imigrantes pré-guerra, que vinham como agricultores para o Brasil, tiveram, no início, uma vida rural, para depois estudar arte na área urbana, os pós-guerra chegaram com a formação artística e/ou universitária para a cidade de São Paulo, já culturalmente efervescente com a existência de vários museus, além da Bienal Internacional de São Paulo.

Kazuo Wakabayashi afirmou que esses artistas, por terem experienciado a guerra, haviam perdido a inocência e a alegria dos pré-guerra, e não eram os mesmos japoneses, embora tivessem nascido no Japão.<sup>9</sup>

Dois artistas estabeleceram-se na Comunidade Yuba<sup>10</sup>, em Mirandópolis: Tomoshige Kusuno e Hisao Ohara. Kusuno chegou em 1959 e lá permaneceu por dois anos ao passo que Ohara, vindo em 1961 com a sua esposa, a dançarina Akiko Ohara (1935- ), viveu toda a sua vida em Yuba, dedicando-se à arte da escultura em pedra, especialmente granito. Tomoshige foi um dos artistas dessa geração que mais se integrou à sociedade brasileira, deu aulas na Faculdade Álvares Penteado (FAAP) e realizou pinturas ora figurativas, ora abstratas.

---

8 Flávio Shiró foi premiado na Bienal de Paris em 1961, Tomie Ohtake conquistou o Prêmio Itamarati na 9ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1969 e Tikashi Fukushima fez uma exposição individual no MAM, realizada a convite de Pedrosa, em 1961.

9 Entrevista realizada pela autora no dia 14 de maio de 2015.

10 Yuba é uma comunidade agrícola autossustentável localizada em Mirandópolis, cuja filosofia se baseia nos pensamentos de Isamu Yuba (1906-1976), que fundou a colônia em 1935. Os membros da comunidade trabalham na fazenda e cultivam a arte à noite, com treinos de dança, teatro e música, e embasam-se na ideia comunitária de que ninguém tem posse de nada.





**Figura 1.** Hisao Ohara, *Sem título*. Escultura em pedra. Coleção Comunidade Yuba. Fotografia de Ely Iutaka.

Shoko Suzuki é uma ceramista cuja decisão de se dedicar à arte da argila foi o fato de ter visto, nos escombros dos incêndios das bombas aéreas durante a guerra, a sobrevivência de uma peça de cerâmica. Suzuki traz a estética japonesa do mínimo essencial aliada à delicada e feminina sensibilidade, com o uso de técnicas tradicionais japonesas, como o forno *noborigama*<sup>11</sup> e *terokuro* (torno manual). No entanto, a matéria-prima, tanto a argila, quanto as plantas utilizadas para confeccionar o esmalte, são brasileiras, de Cotia, onde ela se instalou. A artista traduz, nas suas obras, a hibridização dos elementos da sua cultura de origem e do deslocamento.

Akihiro Nakatani, também ceramista, chegou ao Brasil mais tarde, em 1974, após passar por países da América Central e da América do Sul, onde lecionou a arte da cerâmica. Estabeleceu-se em Mogi das Cruzes e instalou também o seu forno *noborigama*. As peças do artista traduzem a trajetória e a memória dos lugares por onde ele passou: as ruínas das cidades, templos e monumentos da civilização pré-colombiana

11 *Noborigama* é um forno à lenha escalonado, com várias câmaras de combustão dispostas em forma de degraus. É de alta temperatura, chega a atingir 1.300 graus Celsius. A queima estende-se por quase 60 horas. Dependendo do fogo e do depósito das cinzas sobre os objetos cerâmicos, obtêm-se cores e desenhos inesperados pelo artista.

no México, Honduras, Guatemala e Peru. Muitos dos seus trabalhos trazem baixos ou altos relevos de símbolos incas, astecas, de cunho religioso, místico ou misterioso.



**Figura 2.** Sachiko Koshikoku, *Sem título*, 2001. Pintura em acrílica, 85 x 100cm. Coleção privada. Fotografia da autora.

Outra artista que teve paixão pelos motivos pré-colombianos foi Sachiko Koshikoku. Tendo viajado para o Peru, México, Equador e Panamá em 1971, assimilou os símbolos encontrados nesses países, retratados em têxteis, pinturas e esculturas, os quais dominaram a produção dela das décadas de 1970 e 1980. Disse ter sentido um eco com algo que sempre existiu dentro de si: uma forte imagem que, simultaneamente, era pintura, *design* e códigos verbais.<sup>12</sup> Apesar da utilização dos elementos incas, maias ou astecas, os traços das figuras são tão orgânicos e delicados, que inserem suavidade e leveza nos símbolos geométricos pré-colombianos.

Os dois artistas anteriormente mencionados trabalham com os elementos externos, além da bipolaridade Japão-Brasil, mas certamente contaminados pelo clima tropical aqui encontrado e com um conhecimento e sensibilidade do lugar de onde vieram.

Há ainda os artistas imigrantes que vieram na década de 1990 ou 2000, como a especialista em charão Takako Nakayama (1977- ), Yasushi Taniguchi (1989- ) e Futoshi Yoshizawa (1964- ), que trabalham com instalações; o fotógrafo Tatewaki Nio (1971-) e o grafiteiro Atsuo Nakagawa (1977-). Yoshizawa e Taniguchi voltaram ao Japão. Nakayama foi para os Emirados Árabes Unidos.

12 Entrevista realizada pela autora no dia 11 de outubro de 2018.

Nio é um fotógrafo que tem obtido reconhecimento no Brasil e no mundo: foi contemplado com a residência fotográfica no Museu Quai Branly em 2016 para realizar o projeto *Neo-Andina*, que consiste em um ensaio fotográfico de El Alto, Bolívia, sobretudo dos projetos do arquiteto Freddy Mamani, cujas obras possuem um estilo neoandino – os edifícios contemporâneos recuperam a identidade arquitetônica dos ancestrais, com cores vivas e contrastantes inspiradas em tecidos de mulheres aimarás.



**Figura 3.** Tatewaki Nio, *Neo-andina - 031*, 2015. Fotografia. Coleção do Artista. Fotografia de Tatewaki Nio.

Os artistas descendentes de japoneses, filhos e netos dos imigrantes, apresentam uma diversidade no que se refere à sua relação com o Japão. Há os que trazem a memória dos ancestrais, caso da artista mestiça de filho de japoneses com filha de portugueses, Catarina Gushiken (1981-). Ela viajou para Okinawa em busca da memória ancestral do seu avô, cujo diário ela levou consigo para entregá-lo à irmã dele. Suas obras, intituladas *Caligrafias Imaginárias*, são recriações da gestualidade da escrita japonesa, embora semanticamente ilegíveis. Muitos desses trabalhos são realizados no corpo humano, com tinta preta e pincel, lembrando o filme *Pillow Book*, do diretor Peter Brook, baseado no romance clássico de Sei Shonagon.

Há artistas que criam um Japão imaginário nas terras brasileiras ou, ainda, não se consideram artistas nipo-brasileiros, rejeitando se enquadrar nesse grupo específico, como André Komatsu (1978-). Sempre muito crítico, Komatsu declarou ser brasileiro e que a cultura japonesa era muito distante dele. Acrescentou que nunca se encontrou dentro da comunidade japonesa e a sua referência sempre foi a situação

do Brasil.<sup>13</sup> A temática do artista relaciona-se com situações sociais e políticas globais, especificamente a nacional.

Muitos desses descendentes têm uma vivência da cultura japonesa familiar, ou estiveram ou estão no Japão e registram, nas obras, a própria experiência com o universo japonês, tanto como um elemento de identificação, quanto de crítica à cultura e sociedade nipônicas, o que ocorre com Erica Kaminishi (1979- ). A artista viveu dois períodos no Japão, totalizando dez anos: o primeiro, na sua adolescência, como *dekassegui*<sup>14</sup> e, no segundo, como estudante de pós-graduação. Em 2011, ela se deslocou para Paris, onde permanece até hoje. Kaminishi produziu trabalhos que trazem a questão da identidade nipo-brasileira, inclusive algumas que fazem uma crítica em relação ao Japão. É o caso da obra *Prunusplastus*, apresentada na exposição *Transpacific Borderlands: the art of Japanese Diaspora in Lima, Los Angeles, Mexico City and São Paulo*.<sup>15</sup> Trata-se de uma instalação de 3.000 flores de cerejeira inseridas em placas de Petri utilizadas em laboratórios. A cerejeira, símbolo do Japão, foi representada por duradouras flores artificiais, chinesas, todas abertas, como se a artista quisesse examinar cientificamente esse signo da efemeridade japonesa.



**Figura 4.** Erica Kaminishi, *Prunusplastus*, 2017. Instalação: flores artificiais, placas de Petri, fios de nylon. Exposição *Transpacific Borderlands: the art of Japanese art Diaspora in Lima, Los Angeles, Mexico City and São Paulo*. Fotografia da autora.

13 Entrevista realizada com o autor no dia 18 de maio de 2015.

14 *Dekassegui* refere-se a pessoas que deixam a cidade onde nasceram para trabalhar temporariamente em outra localidade e ao caso específico de brasileiros de origem nipônica que migraram em direção ao Japão, a partir de meados de 1980, para trabalhar como mão de obra barata e não qualificada.

15 Foi uma exposição organizada pelo Japanese American National Museum de Los Angeles, de setembro de 2017 a janeiro de 2018, como parte do Projeto Pacific Standard Time LA/LA, da The Getty Foundation, quando a autora participou como curadora da cidade de São Paulo.

Veem-se, recentemente, artistas que foram ao Japão fazer pós-graduação e lá permanecem, como Yukie Hori (1979- ) e Fernando Saiki (1981- ). Hori vive em Tóquio desde 2015, foi ao Japão para fazer o doutorado que completou em 2021. Diferentemente de Erica Kaminishi, a questão da identidade não a preocupa. Se, aqui no Brasil, ela criava obras ressignificando os artistas japoneses, no Japão, algumas das suas criações são alusões a brasileiros como Hélio Oiticica ou dialogam com os dois países. *At night I think about the day, by day I think about the night* (2018- ) são obras fotográficas realizadas com Ines Bonduk (1984- ): esta fotografa no Brasil, ao mesmo tempo em que Hori registra o Japão . No final, elas fazem a montagem das fotografias tiradas simultaneamente em hemisférios opostos.

A relação binária Brasil-Japão vem sendo desconstruída pela circulação transnacional, o que acontece com Oscar Oiwa, que mora nos Estados Unidos, e Kenzi Shiokava (1928-2021) que lá viveu. São outras experiências que afloram em obras dialogantes e transnacionais.

Oscar Oiwa é um artista internacionalmente conhecido, sobretudo, no Japão, Brasil e Estados Unidos. Após participar da 21ª Bienal Internacional de São Paulo e ter tido contatos com artistas estrangeiros, resolveu ir a Tóquio e lá viveu por quase dez anos (1991-2002); passou um ano em Londres (1997) e mora em Nova York desde 2002. Suas obras de pintura a óleo são de grandes formatos<sup>16</sup> e suas temáticas misturam atmosferas do real e do fantástico, nas quais elementos brasileiros, japoneses e americanos se encontram presentes.

Oiwa estudou arquitetura na Universidade de São Paulo, ao passo que Shiokava fez graduação e mestrado em artes<sup>17</sup> em Los Angeles. Foi ali que ele descobriu a arte e a sua paixão pela madeira. Ganhou o Prêmio Mohn Public Recognition, já perto do final da vida, em 2016<sup>18</sup>. Os *assemblages*, que representam o estilo de Los Angeles de meados da década de 1960, denotam o convívio de Shiokava com os artistas afrodescendentes. As esculturas totêmicas do autor são feitas com o material em seu estado natural e algumas delas estabelecem diálogo com o Brasil – o candomblé, com o qual sua mãe tinha proximidade – e outras com o Japão, como a referência aos arranjos florais *ikebana*. Há, ainda, a obra *LA Kachina*, que se refere a uma tribo de nativos americanos. Isso mostra a presença de elementos culturais da trajetória de vida de Shiokava, que se considerava orgulhosamente brasileiro, mas adicionava que o seu

---

16 Geralmente, medem 2,27 x 3,33 m ou 2,27 x 5,55 m.

17 Shiokava fez graduação em Chouinard Art Institute e mestrado em Otis Art Institute.

18 Reconhecimento obtido na exposição *Made in L.A.2016: a, the, though, only*, realizada no Hammer Museum, Los Angeles.

espírito era japonês.<sup>19</sup> Shiokava magicamente soprava vida nos materiais descartados, ora em *assemblages*, ora em totens.



**Figura 5.** Kenzi Shiokava, *Totens*, 2017. Madeira, metal, materiais diversos. Exposição Transpacific Borderlands: the art of Japanese art Diaspora in Lima, Los Angeles, Mexico City, and São Paulo. Fotografia da autora.

### Considerações Finais

Este artigo visou repassar, de maneira bastante breve, a história da arte nipo-brasileira, desde o início do Grupo Seibi, fundado em 1935, até os dias atuais, abrangendo uma pequena parcela dos imigrantes japoneses e dos descendentes de segunda e terceira geração<sup>20</sup>.

Os artistas do pioneiro Grupo Seibi dividiram-se entre figurativistas e abstracionistas. Os primeiros ficaram ocultos na história da arte e os últimos foram

19 Entrevista realizada pela autora no dia 19 de novembro de 2018.

20 Embora, atualmente, possamos encontrar descendentes de quinta geração, que, na maioria, são crianças, os de quarta geração são ainda jovens sem um histórico artístico relevante.

vangloriados como uma forte representação do abstracionismo informal brasileiro ou dos artistas nipo-brasileiros.

Atualmente, observa-se uma parca representatividade dos artistas imigrantes. Dos que pertencem ao período pré-guerra ou pós-guerra, das décadas de 1960 e 1970, poucos estão ativos ou vivos. A maioria dos que chegaram nas últimas décadas saiu do Brasil, ora por questões familiares, ora pela falta de incentivo à arte no país.

Alguns artistas descendentes fizeram a migração inversa: foram para o Japão para obter experiência acadêmica, artística ou de trabalho e, muitas vezes, sofreram uma desconstrução do Japão imaginado e, portanto, uma desilusão nas rotinas nipônicas encontradas. Além do mais, relatam existir uma dificuldade de se engajar, como nipo-brasileiros, no mercado artístico japonês.

Se pensarmos que, no século passado, o Grupo Seibi tinha, principalmente, no início, uma ação fechada à sua própria comunidade, nos dias de hoje, alguns dos artistas que nasceram no Brasil têm uma frágil identificação com o Japão, inclusive, não se sentem confortáveis de serem chamados de nipo-brasileiros. Com o avançar das gerações, muitos serão “brasileiros” sem muita conexão com o Japão, a não ser a questão do genótipo, que irá continuar a identificá-los como pessoas de ascendência “oriental”. Talvez, no futuro, nem mais se sustente o termo nipo-brasileiro, num mundo global em que a geografia e a cultura local teriam menos relevância ou, ainda, pelo fato de que os artistas negariam ser qualificados pela sua etnia, o que, de certa maneira já se sucede hoje em dia.

É relevante constatar que se verifica, atualmente, uma significativa valorização dos nipo-brasileiros, sobretudo no meio acadêmico e institucional fora do Brasil. No entanto, do ponto de vista criativo, eles sempre fizeram parte do cenário artístico apresentado de forma hegemônica e interagem nele, a crítica ou o mercado de arte é que não podia, ou não queria, ver e mostrar esse cenário em sua real amplitude e complexidade. Espera-se que a riqueza de criação de novas obras provenientes do deslocamento e circulação – não apenas na relação bilateral Brasil-Japão, mas também múltipla – e da hibridização de diferentes conhecimentos, sensibilidades, elementos estéticos e técnicos tenham um lugar mais apropriado na história da arte brasileira, não se limitando apenas ao abstracionismo informal.

## Referências

ARANTES, Otília (org.). *Modernidade cá e lá*. Textos Escolhidos IV. São Paulo: Edusp, 2000.

NIO, Tatewaki; WISNIK, Guilherme. Arquitetura e identidade: a extravagância neo-andina nas fotografias do nipo-brasileiro Tatewaki Nio. *Revista Zum*, 21 de agosto de 2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/galeria/neoandina-tatewaki/> Acesso em: 10/01/2023.

OKANO, Michiko. Transnational Perspectives of Nippo-Brazilian Artists: Sachiko Koshikoku and Kenzi Shiokava. *Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas*. Brill, 6 (2020)131-147. ISSN:2352-3085.

\_\_\_\_\_. Between Brazil and Japan: the artists known as “Nipo-Brazilian” (Japanese-Brazilian). In: ANDERSON, Emily (ed.). *Transpacific Borderlands: the Art of Japanese Diaspora in Lima, Los Angeles, Mexico City and São Paulo*. Los Angeles: Japanese American Museum, 2017. Catálogo da Exposição.

\_\_\_\_\_. *Olhar inComum: Japão revisitado*. Curitiba: 2016. Catálogo da exposição.

PEDROSA, Mário. *Política das artes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TANAKA, Shinji. *História da Arte Nipo-Brasileira*. São Paulo: Hucitec, 2018.

### Como citar:

OKANO, Michiko. Reflexões sobre os rumos da história da arte nipo-brasileira. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 1323-1334, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.108>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>