

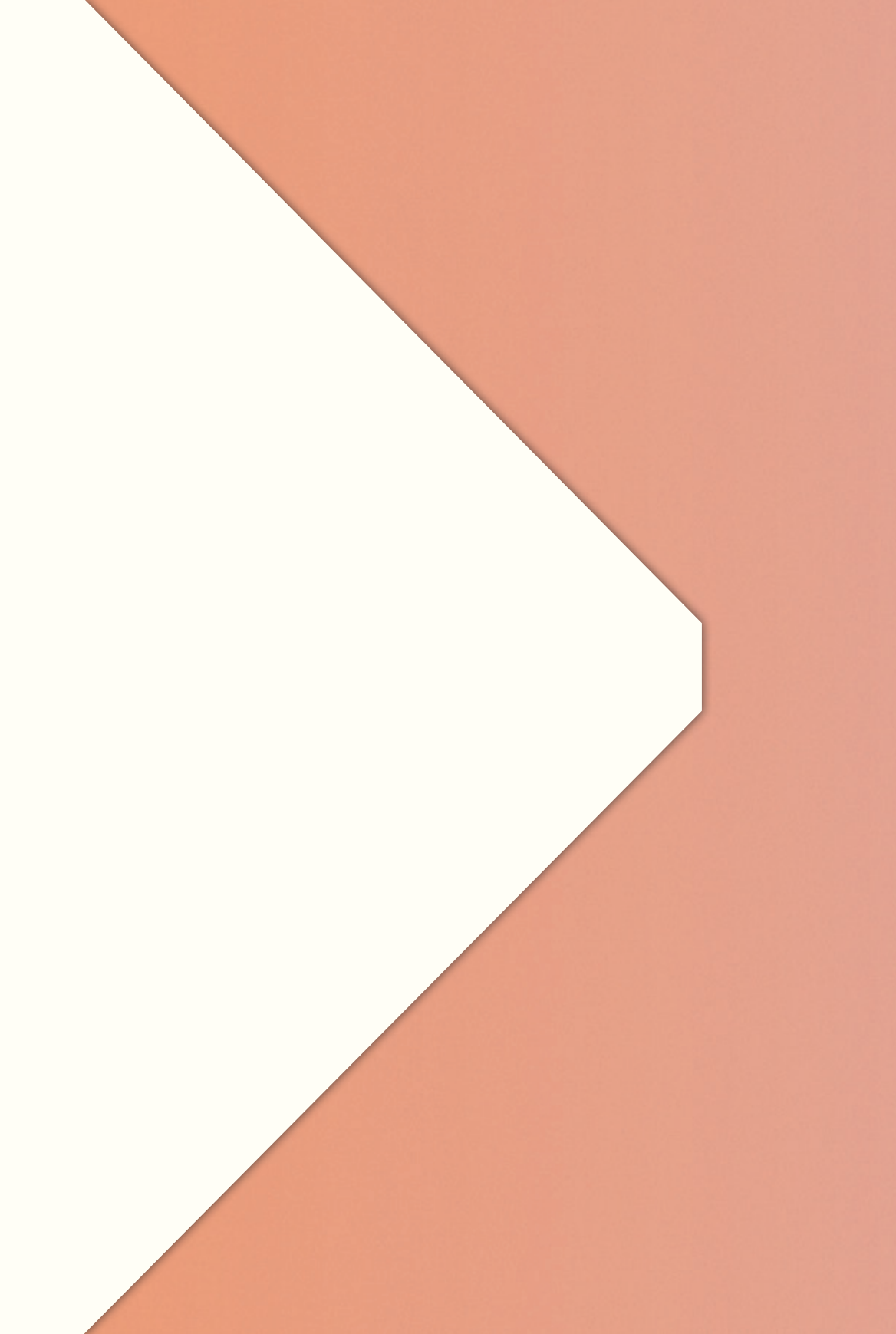


O curso do sol

The sun's path

日の道や

O curso do sol The sun's path



Ioitiro Akaba
Wesley Duke Lee
León Ferrari
Ubirajara Ferreira Braga
Tikashi Fukushima
Oswaldo Goeldi
Tomoo Handa
Kenjiro Ikoma
Toshiko Ishii
Soko Ishikawa
On Kawara
Tomoshigue Kusuno
Sachiko Koshikoku
Manabu Mabe
Akinori Nakatani
Ismael Nery
Rivane Neuenschwander
Kimi Nii
Luis Nishizawa
Hisao Ohara
Tomie Ohtake
Tsukika Okayama
Alina Okinaka
Massao Okinaka
Gabriel Orozco
Kazuya Sakai
Mira Schendel
Masayo Seta
Walter Shigeto Tanaka
Alice Shintani
Flávio Shiró
Kimiko Suenaga
Shoko Suzuki
Yoshiya Takaoka
Yuji Tamaki
Léonard Tsuguharu Foujita
Waichi Tsutaka
Adriana Varejão
Alberto da Veiga Guignard
Kazuo Wakabayashi
Yuli Yamagata
Utagawa Yoshitora
Megumi Yuasa

O curso do sol
Seguem as flores da malva
Mesmo na chuva

the sun's path
hollyhocks turn with it
in summer rains

Introduction	6
<i>Luisa Duarte</i>	
The Sun's Path: Japanese-Diasporic Transits in Latin America	12
<i>Yudi Rafael</i>	
Everyone can contribute to Brazilian art	32
Interview with <i>Roberto Okinaka</i>	
Plates	49
Exhibition views	121

5	Introdução
<i>Luisa Duarte</i>	
11	No curso do sol: trânsitos nipo-diaspóricos na América Latina
<i>Yudi Rafael</i>	
31	Todos podem contribuir para a arte brasileira
Entrevista com <i>Roberto Okinaka</i>	
49	Obras
121	Vistas da exposição

Introdução

O catálogo que você tem em mãos apresenta a exposição coletiva *O curso do sol*, organizada pela Gomide&Co em colaboração com o curador Yudi Rafael e o pesquisador e artista Roberto Okinaka. Reunindo cerca de quarenta artistas, a mostra deslinda narrativas da arte relacionadas à diáspora japonesa na América Latina. Para isso, reúne um recorte da produção de artistas nipo-diaspóricos ao lado de nomes latino-americanos cujas obras se entrelaçam com a cultura visual japonesa a partir de referências culturais e políticas locais.¹

O curso do sol pode ser entendida como uma continuidade de uma série de exposições produzidas pela Gomide&Co dedicadas à discussão de temas afins à América Latina em paralelo à Bienal Internacional de São Paulo. Em 2018, foi apresentada a mostra *Estratégias Conceituais*, cujo recorte exibiu uma seleção de obras afiliadas à arte conceitual produzidas no continente sul-americano durante regimes ditatoriais. Já em 2021, foi realizada *Nosso Norte é Sul*, em que foi exposta uma coleção de peças têxteis ancestrais do período pré-colombiano em conversa com obras concretas, neoconcretas e contemporâneas provenientes do território latino-americano.

O curso do sol vem ao mundo em um momento histórico no qual os movimentos diaspóricos se tornam centrais para a compreensão do nosso turbulento presente. Ao mesmo tempo que vemos as fronteiras borradas por fluxos financeiros que desconhecem limites, os nacionalismos de cunho xenófobo se espriam ao redor do globo, resultando em uma atualidade marcada pelo desejo regressivo de separação. Uma miríade de paisagens feitas de muros, grades e fronteiras vigiadas engendra um corte obtuso que diz: aqui, nós, lá, os

Introduction

The catalog you have in your hands introduces *The Sun's Path*, a group exhibition organized by Gomide&Co in collaboration with the curator Yudi Rafael and the researcher and artist Roberto Okinaka. Bringing together approximately forty artists, the show highlights art narratives linked to the Japanese diaspora in Latin America. It presents a selection of works produced by Japanese-diasporic artists alongside Latin-American artists whose practices are influenced by Japanese visual cultures, as well as local cultural and political references.¹

The Sun's Path can be seen as a continuation of a series of exhibitions organized by Gomide&Co around themes related to Latin America in parallel with the Sao Paulo International Biennial. In 2018, the gallery presented *Conceptual Strategies*, a group show featuring a selection of works with links to conceptual art that were produced in the South American continent during dictatorial regimes. In 2021, it was the turn of *Our North is the South*, which showcased a collection of ancestral textile pieces dated from the pre-Columbian period, which were in conversation with Concrete, Neo-Concrete and contemporary works from Latin America.

The Sun's Path unfolds precisely at a historical moment when diasporic movements have become central to the understanding of our turbulent present. As boundaries are being blurred by unquenchable financial flows, xenophobic forms of nationalism are spreading globally, resulting in situations marked by a regressive desire for separation. Myriad landscapes made of walls, fences, and surveilled borders produce an obtuse incision that says: us, here, others, there. In turn, this communion based on sameness activates a sectarian pursuit influenced by

outros. Essa comunhão por semelhança, por sua vez, traz consigo uma busca sectária guiada pelas ideias de pureza e de exclusão, das quais um dos sintomas é a repulsa à figura do estrangeiro.

É nesse contexto que a Gomide&Co, que em 2023 completa dez anos, devota especial atenção para o que as dinâmicas diaspóricas nos endereçam. Se por um lado nos parece fundamental singularizar as diferentes diásporas, pois estas sempre possuem características únicas, por outro certamente é possível traçar denominadores comuns. O ponto deflagrador de tais deslocamentos nos remete a situações violentas de conflito, como guerras e perseguições políticas, religiosas ou étnicas. Mas, enquanto nas suas origens tais fluxos evocam episódios macropolíticos, o que vemos na outra ponta, aquela que se dá com a chegada à nova terra, são consequências em diferentes aspectos da dimensão micropolítica da experiência. É a vida de cada um, em todo seu tecido mais prosaico, que será afetada pelo esgarçamento diaspórico. Moradia, trabalho, comida, amigos, clima, idioma, tudo que costura o cotidiano se vê abruptamente alterado. Abrupto também é o trânsito que transforma aqueles que chegam em grupo minoritário — rapidamente se passa à condição de *outro*.² Diante de tal contexto, muitas vezes traumático, são vários os processos postos em cena para que seja possível construir novos vínculos que possibilitem inaugurar uma outra vida.

Mas se é a existência de cada um que será modificada pelo corte diaspórico, toda possibilidade de restauro dos elos se dará coletivamente. Não por acaso, a noção de cultura será tão importante aqui. A etimologia da palavra cultura evoca o termo *colo*, que no latim quer dizer “eu moro, eu cultivo”. O gesto de cultivar junto, de forma gregária, no lugar de chegada torna-se, assim, seminal.

Nesse sentido, vale recordar como a história dos artistas nipo-diaspóricos nos conduz até a força solidária da coletividade que marcou a trajetória do Seibi-Kai, um eixo fundamental de *O curso do sol*. Também conhecido como Grupo Seibi, foi uma associação artística fundada por Tomoo Handa em São Paulo, em 1935, pela qual passaram nomes como Manabu Mabe, Tomie Ohtake e Massao

ideas of purity and exclusion and whose symptoms include the rejection of the figure of the foreigner.

It is in this context that Gomide&Co, which celebrates its 10th anniversary in 2023, draws attention to what the dynamics of a diaspora addresses. If, on the one hand, it seems crucial to single out the many different diasporas as events with their own unique features, on the other hand, it is certainly possible to establish common trends. Their triggers have included violent situations of conflict, such as wars and political, religious, or ethnic persecutions. However, although these flows originate from macropolitical episodes, what we witness at the other end — meaning the arrival in a new land — are consequences of micropolitical dimensions of experience. It is the life of each individual, in its most prosaic sense, that is affected by the diasporic displacement. Housing, work, food, friends, climate, language — the fabric of daily life — is abruptly changed. Also abrupt is the transit of those who arrive as minority groups and quickly receive the status of the *other*.² Within this often traumatic context, there are many processes triggered as ways to build new links that can launch a new life.

But even though each single existence is modified by the diasporic chasm, any possibility of rebuilding links must happen collectively. It is not by chance that the notion of culture is so important here. The etymology of “culture” evokes the term “colo”, which in Latin means “I live, I cultivate”. As such, the collective and gregarious gesture of cultivating the place of arrival becomes seminal.

In this sense, it is worth recalling how the history of Japanese-diasporic artists in Brazil is closely linked to the solidary and collective power that marked the trajectory of Seibi-Kai, a central axis of *The Sun's Path*. Also known as the Seibi Group, the Seibi-Kai was an artistic association founded by Tomoo Handa in Sao Paulo in 1935. Throughout its history, it welcomed members such as Manabu Mabe, Tomie Ohtake, and Massao Okinaka. Its foundation act states the following goal: “to establish a link with painters from Brazil or other nations and their studios”³ — an original mission that highlights the importance of connecting with alterity, which signals an openness to exchange, to alignment, to an entangle-

Okinaka. Ao lermos a ata de fundação do Seibi-Kai, encontramos o seguinte tópico: “estabelecer ligação com os pintores brasileiros ou de outras nações e com seus ateliês”.³ Ou seja, o texto que exprime a missão original do grupo sublinha a importância de conexão com a alteridade, sinalizando para uma abertura à troca, à aliança, ao emaranhamento com aquilo que advém de fora e que, portanto, está a favor do que surge justamente a partir do encontro com a diferença.

Temos, assim, através do Seibi-Kai, um exemplo que afirma a importância de relações marcadas pela porosidade, lembrando como o campo da arte pode ser fértil no que toca a evocação de distintas maneiras de se constituir comunidades. No limite, podemos ver *O curso do sol* como um entrelaçamento de diversas vozes, diversas culturas, com vias à imaginação de um mundo mais polifônico e, portanto, mais solidário.

LUISA DUARTE

[Diretora artística Gomide&Co]

Notas

1 Para a escrita deste texto, foram importantes as conversas com a curadora Marília Loureiro. Devo à nossa troca o caminho encontrado para esse texto. Indico a leitura de um texto de sua autoria: “Captura e fuga: notas para imaginar espaços-refúgio”. In: *De montanhas submarinas o fogo faz ilhas*. São Paulo: Pivô/Kadist, 2022.

2 Sobre o lugar do “outro” no debate atual da arte contemporânea e a importância de uma “des-outrização”, ver: Disothering as method (LEH ZO, A ME KE NDE ZA), de Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. In: *Catálogo da 21 Bienal Sesc Vídeo Brasil_ Comunidades imaginadas*, curadoria de Solange Farkas, Gabriel Bogossian, Luisa Duarte e Miguel López. São Paulo: Editora Sesc, 2019.

3 Ver Paulo Roberto de Arruda Menezes, Grupo Seibi: o nascimento da pintura nipo-brasileira. *Revista USP*, n. 27, 1995. p 105.

ment with the outside, embracing precisely that which emerges from the encounter with difference.

Through Seibi-Kai, we have a fine example of the importance of relationships marked by porosity, reminding us of how the field of art can be fertile when it comes to evoking different ways of forming communities. At its core, *The Sun's Path* can be seen as the entanglement of multiple voices and cultures, an attempt to imagine a more polyphonic and therefore more compassionate world.

Luisa Duarte
[Gomide&Co Artistic Director]

Notes

- 1 Conversations with curator Marília Loureiro were important for the writing of this text. Thanks to this exchange that the text found its ways. I recommend as well her essay “Captura e fuga: notas para imaginar espaços-refúgio”. In *De montanhas submarinas o fogo faz ilhas*, Pivô / Kadist, 2022.
- 2 On the place of the “other” in the current contemporary art debate and the importance of “disothering” see “Disothering as method (LEH ZO, A ME KE NDE ZA)”, by Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. In *Catálogo da 21 Bienal Sesc Vídeo Brasil_ Comunidades imaginadas*, curated by Solange Farkas, Gabriel Bogossian, Luisa Duarte, and Miguel López, Editora Sesc, Sao Paulo, 2019.
- 3 See “Grupo Seibi: o nascimento da pintura nipo-brasileira”, Paulo Roberto Arruda de Menezes, *Revista USP* (27), 1995, pg. 105.

No curso do sol: trânsitos nipo-diaspóricos na América Latina

Yudi Rafael

The Sun's Path: Japanese-Diasporic Transits in Latin America

Yudi Rafael

In the summer of 1690, the poet Matsuo Bashō captured life in motion with his *hokku*: “the sun’s path / hollyhocks turn with it / in summer rains”,¹ from which this exhibition’s title is borrowed. The previous year, Bashō had embarked on a pilgrimage that resulted in his last of five travel narratives, *Oku no Hosomichi*, which became one of his most important works. In the book, he describes how he traveled in order to dive into poetry as he felt “possessed by spirits” and greeted by the “gods of the roads”.² Centuries later, his haiku found a place in Brazil through the work of immigrants such as Masuda Goga, a Japanese Brazilian poet and painter who wrote local *kigos*³ in Portuguese.

The Sun's Path references the pilgrim poet and proposes an approach to Japanese diasporic art through the lens of *transit* as theme, context and strategy for conjuring artistic trajectories. For since the beginning of the last century, Japanese-Brazilian artists, as the poets of this tradition, have been heeding the call of spirits of the road and nature, immersing their practices in a seasonal sensibility. The exhibition delves into the itinerary of Brazilian-Japanese artists as a window into the multiplicity and complexity of the negotiations that have shaped their careers and practices — and reflects on how immigration, collective trips and outings were made into formative paths, dialogues and encounters with the themes and environments that have instigated them.

Featuring works by artists from Brazil, Argentina, Mexico and Japan, the show highlights a significant moment in post-war Latin American art: the consolidation of an informal abstractionist trend in painting, characterized by a lyrical and calligraphical tone. This artistic practice introduced to the Americas new references from East Asian culture,

No verão de 1690, o poeta Matsuo Bashō compôs o *hokku* “O curso do sol / Seguem flores de malva / Mesmo na chuva”,¹ registro da vida em movimento do qual tomamos o primeiro verso emprestado como título desta exposição. Bashō iniciara no ano anterior a peregrinação que resultou na última de suas cinco narrativas de viagem, *Trilhas longínquas de Oku*, que se tornou uma de suas mais importantes obras. Como descreve em seu livro, viajava para dedicar-se à poesia ao sentir estar “possuído pelos espíritos”, sensível ao aceno dos “deuses protetores das estradas”.² Seu haikai fez escola no Brasil, séculos mais tarde, por meio de imigrantes como Masuda Goga — poeta e pintor que, aqui estabelecido, escreveu os *kigos*³ locais em português.

O curso do sol referencia o poeta peregrino e propõe um olhar sobre a arte na diáspora japonesa por meio do *trânsito* como tema, contexto e estratégia de construção de trajetórias artísticas. Pois, desde o início do século passado, os artistas nipo-brasileiros, assim como os poetas da tradição, foram tomados pelo chamado dos espíritos das estradas, da natureza, e por uma sensibilidade sazonal na prática de seu ofício. Buscamos nos itinerários de artistas nipo-diaspóricos uma janela para a multiplicidade e a complexidade das negociações que permearam suas trajetórias e práticas — e, na imigração, viagens e saídas em grupo, seus caminhos de formação, interlocução e encontro com temas e ambientes que os instigaram.

Com obras de artistas do Brasil, Argentina, México e Japão, a exposição destaca nesse contexto um momento profícuo na arte latino-americana do pós-guerra: a consolidação de uma vertente abstracionista informal, de teor lírico e caligráfico na pintura. Essa produção incorporou à arte das Américas novas referências da cultura visual do leste da Ásia, imprimindo na arte moderna brasileira um “sotaque” próprio aos imigrantes japoneses aqui radicados, como sugeriu Paulo Herkenhoff.⁴ Se Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Flávio Shiró e Tikashi Fukushima tornaram-se aqui sua maior referência, artistas como Venancio Shinki, no Peru, Carlos Nakatani, no México, e Kazuya Sakai, na Argentina, fizeram suas próprias incursões e contribuíram a seu modo para esses diálogos transnacionais.

giving Brazilian modern art the distinctive “accent” of Japanese immigrants, as suggested by Paulo Herkenhoff.⁴ While Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Flávio Shiró, and Tikashi Fukushima became major references in Brazil, artists like Venancio Shinki in Peru, Carlos Nakatani in Mexico, and Kazuya Sakai in Argentina made their own contributions to these transnational dialogues.

The artistic practices fostered by Japanese immigrants also encompass ceramics, Sumi-e, and Shodo, with numerous connections and associations with, as well as deviations from, traditional techniques, all of which are reflected in the exhibition. Moreover, the show presents a collection of Japanese prints acquired by Japanese-Brazilians, along with modern and contemporary works by Latin-American artists that intertwine local experiences and diasporic memories in their practice, as well as examples of Japanism. This overall diagram includes paintings by Ioitiro Akaba and Masayo Seta, who produced as in-patients at the Juquery Psychiatric Hospital between the 1930s and 1980s. We believe that the chorus of these works can productively broaden the historiography of art in Brazil’s Japanese-Diasporic context.

Landscapes in Transit

Beyond the East-West axis, the Japanese-diasporic transit followed multiple directions and encompassed different forms of relocation. Many artists traveled from Brazil to other Latin American countries to paint and take part in exhibitions, establishing long-lasting dialogues. The ceramicist Akinori Nakatani arrived in Brazil after teaching in El Salvador, Central America, while the Argentinian Kazuya Sakai moved North, settling first in Mexico at the beginning of the 1960s, and later in the United States. Lydia Okumura moved to New York after being granted a fellowship in 1974 and never returned.

In the local circuit, the first institution to grant a prize to a Japanese-Brazilian artist was probably the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro, on the occasion of Yoshiya Takaoka’s participation in its

As práticas artísticas fomentadas pelos imigrantes em seus caminhos encontram expoentes também na produção em cerâmica, sumi-ê e shodō, marcadas por uma diversidade de filiações, aproximações e distanciamentos da tradição, refletidas na mostra. Reunimos, ainda, estampas japonesas colecionadas por nipo-brasileiros, assim como obras da produção moderna e contemporânea de artistas latino-americanos que costumam, em sua prática, a experiência local e a memória diaspórica, além de expressões japonistas. Integram esse diagrama pinturas de Ioitiro Akaba e Masayo Seta, que produziram nos ateliês do Hospital Psiquiátrico do Juquery entre as décadas de 1930 e 1980. Seu coro, acreditamos, pode esgarçar produtivamente o escopo da historiografia da arte na diáspora japonesa.

Paisagens em trânsito

Para além do eixo Leste-Oeste, o trânsito nipo-diaspórico se deu em direções e formas diversas. Muitos artistas viajaram do Brasil para outros países da América Latina para pintar e participar de exposições, estabelecendo diálogos longevos. O ceramista Akinori Nakatani, por outro lado, chegou ao país após dar aulas em El Salvador, na América Central. O argentino Kazuya Sakai seguiu em direção ao Norte, se estabelecendo no México no início dos anos 1960 e, mais tarde, nos Estados Unidos. Lydia Okumura se mudou para Nova York com uma bolsa de estudos em 1974 e não mais voltou.

No circuito local, a primeira instituição a premiar um artista nipo-brasileiro foi provavelmente o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, na ocasião da participação de Yoshiya Takaoka no Salão Nacional com um autorretrato em 1938. Takaoka partira de São Paulo para a capital do país, quatro anos antes, caminhando. Seguiu para o Rio de Janeiro na companhia de Yuji Tamaki, movido pela notícia da existência, na cidade, de um agrupamento de estudantes de arte insatisfeitos com o ensino acadêmico. Ali morou por cerca de dez anos e tornou-se aluno de Bruno Lechowski.

1938 Salon, where he exhibited a self-portrait. Four years prior, Takaoka had departed by foot from Sao Paulo to the then Brazilian capital. He was accompanied by Yuji Tamaki, motivated by the news of a group of art students disillusioned with academic teaching. In Rio for ten years, Takaoka studied painting under Bruno Lechowski.

In 1958, Tomoo Handa and Shin Kurihara inaugurated a Latin-American route through Bolivia and Peru that several Japanese-Brazilian artists would follow in subsequent decades. Handa later recorded in his journal the excitement of meeting Yoshitaro Amano,⁵ a Japanese-Peruvian businessman, during the trip. Amano would later establish a museum in Lima to showcase his collection of Pre-Columbian art.⁶ Fascinated by Chancay textiles and ceramics, Amano saw in this art form a sober beauty reminiscent of ancient Japanese ceramics known as *Oribe-yaki*.⁷ The businessman developed close relationships with many artists, including traveling ceramicist Akinori Nakatani before he settled in Brazil in 1974. It is also likely that Amano met Sachiko Koshikoku, when she visited Peru in 1971, a possible starting point for the collection of textile fragments that the artist compiled, whose iconography she would later incorporate in her paintings.

Traveling around Latin America also left its mark on Nakatani's work. After studying ceramics in Japan, Nakatani taught at the National School of Arts in El Salvador in the early 1970s. During this period, he visited Pre-Columbian archeological sites in Mexico, Guatemala, Honduras, and Peru, and learned about Indigenous ceramics, in which he found echoes of Japanese Shintoism.⁸ Towards the end of the decade, already in Brazil, he built a *noborigama* pottery kiln at his house in Mogi das Cruzes, Sao Paulo, and began to bring aesthetic elements of Mayan ruins into his pieces, molding them into totemic and architectural shapes with cryptic inscriptions.

Some of the greatest Japanese-Brazilian exponents of ceramics arrived in Brazil from the 1960s onwards with a established background in this practice. Shoko Suzuki, Kimiko Suenaga, and Akinori Nakatani are prime examples. Others, like Kimi Nii, Toshiko Ishii, Kenjiro Ikoma, and Megumi Yuasa, learned the craft here. Their practice fluidly moves

Tomoo Handa e Shin Kurihara, por sua vez, inauguraram em 1958 uma rota latino-americana pela Bolívia e Peru, itinerário que muitos artistas nipo-brasileiros seguiriam nas décadas seguintes. Handa registrou em seu diário, mais tarde, o entusiasmo em conhecer nessa viagem o empresário nipo-peruano Yoshitaro Amano,⁵ que fundaria em Lima um museu para abrigar sua coleção de arte pré-colombiana.⁶ Fascinado com os têxteis e a cerâmica Chancay, Amano viu nessa produção uma beleza sóbria, similar à da antiga cerâmica japonesa *Oribe-yaki*.⁷ O empresário, que se tornou conhecido de muitos artistas, se encontrou com o ceramista viajante Akinori Nakatani antes de este se estabelecer no Brasil, em 1974, e é provável que também tenha encontrado Sachiko Koshikoku quando ela passou pelo Peru em 1971 — um possível marco inicial para a coleção de pequenos fragmentos têxteis que a artista adquiriu e cuja iconografia passou a trabalhar em sua obra.

As viagens pela América Latina também imprimiram uma marca particular no trabalho de Nakatani. Com formação em cerâmica no Japão, Nakatani lecionou na Escola Nacional de Artes de El Salvador, no início da década de 1970, período em que visitou sítios arqueológicos pré-colombianos no México, Guatemala, Honduras e Peru, e teve contato com a cerâmica indígena, na qual encontrou ressonâncias do xintoísmo japonês.⁸ No final da década, já no Brasil, construiu um forno a lenha noborigama em sua residência em Mogi das Cruzes e passou a trabalhar sua cerâmica com elementos estéticos das ruínas maias, cuja geometria, plasmada em formas totêmicas e arquitetônicas, adquiriu inscrições de uma escrita críptica.

Parte dos maiores expoentes nipo-brasileiros da cerâmica chega ao Brasil a partir dos anos 1960 já com formação nessa prática: é o caso de Shoko Suzuki, Kimiko Suenaga e Akinori Nakatani. Outros, como Kimi Nii, Toshiko Ishii, Kenjiro Ikoma e o nissei Megumi Yuasa, aprendem o ofício aqui. De modo geral, sua produção transita com fluidez entre o mercado de utensílios utilitários e os museus de arte, tensionando as fronteiras locais entre arte e artesanato. Se buscam conhecimento na tradição e recriam aqui seus instrumentos, sua prática, no entanto, é porosa às vivências e materialidades locais.

between the market of utilitarian utensils and art museums, blurring local boundaries between art and craft. While they seek knowledge in tradition and recreate its instruments, they also embrace local experiences and materials. As a result, they navigate through affiliations and approximations to, as well as breaks from, the traditions of Japanese ceramics.

Different affiliations also permeate the practice of Massao Okinaka. When he immigrated to Brazil in 1932, Okinaka brought with him some of the works he produced while studying Sumi-e with the master Onishi Kakyo, from the Sanae School in Kyoto. Amongst them were exquisite studies of Japanese flora and a mountain landscape from the Province of Shiga, where we see part of the village that he left as a teenager to carry out his studies. In the exhibition, the latter is showcased next to an oil painting of the Andean plateau made decades later during a trip between Bolivia and Peru in the 1970s. Okinaka's transient landscapes also meet the landscapes produced by the Japanese-Mexican painter Luis Nishizawa and the Japanese-Brazilian painters Yuji Tamaki and Walter Shigeto Tanaka, both of which were his Seibi peers.

Between the Ghetto and the Global Stage

The foundation of the Seibi-Kai⁹ by Tomoo Handa in 1935 took place during a period marked by the intensification of the campaign against the entrance of yellow immigrants in the country, with the support of influential public figures like Miguel Couto and Oliveira Viana. Instituted in 1937, the Estado Novo initiated its repressive practices against Japanese immigrants under the guise of its nationalizing policies, and increased them after Brazil joined the Allies in the Second World War. In this context, Japanese-Brazilians were prohibited from speaking Japanese in public, from traveling without authorization, and subjected to arbitrary aggression and imprisonment. Japanese newspapers and schools were closed down and publications in Japanese were confiscated.

In the Americas, the “yellow peril” narrative was accompanied by practices of exclusion and assimilation based on racial criteria, with

Navegam, assim, filiações, aproximações e afastamentos das tradições da cerâmica japonesa.

Diferentes filiações permeiam ainda a produção de Massao Okinaka. Ao imigrar para o Brasil em 1932, Okinaka trouxe em sua bagagem parte dos trabalhos realizados durante sua formação em sumi-ê com o mestre Onishi Kakyo, da Escola Sanae, em Quioto. Entre eles, encontram-se primorosos estudos da flora japonesa e uma paisagem de montanhas da província de Shiga, na qual se avista parte do vilarejo que deixou, adolescente, para realizar seus estudos. Na exposição, ela se junta a uma pintura a óleo do altiplano andino realizada décadas mais tarde em uma viagem entre a Bolívia e o Peru nos anos 1970. Suas paisagens em trânsito encontram nesse espaço, ainda, paisagens do pintor nipo-mexicano Luis Nishizawa e dos nipo-brasileiros Yuji Tamaki e Walter Shigeto Tanaka, colegas do Seibi.

Entre o gueto e o palco global

A fundação por Tomoo Handa do Seibi-Kai,⁹ em 1935, se dá em um período marcado pela amplificação da campanha contra a imigração de amarelos para o país, com a adesão de figuras públicas influentes como Miguel Couto e Oliveira Viana. Instaurada em 1937, a ditadura do Estado Novo inicia sua repressão aos imigrantes japoneses por meio das políticas de nacionalização e a intensifica a partir da entrada do Brasil ao lado dos Aliados na guerra. Nesse contexto, os nipo-brasileiros são proibidos de falar japonês em público, viajar sem salvos-condutos, têm seus jornais e escolas fechados, publicações confiscadas e sofrem prisões arbitrárias e agressões.

Nas Américas, o discurso do “perigo amarelo” foi acompanhado de práticas de exclusão e assimilação, balizadas por critérios raciais, com o pretexto da suspeita de espionagem e da segurança nacional. Cerca de 110 mil nipo-americanos foram enviados para campos de concentração nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra; e o Panamá e o Peru, como outros países latino-americanos, enviaram

the pretext of suspicion of espionage and potential threats to national security. Approximately 110,000 Japanese-Americans were sent to internment camps in the United States during the Second World War. Moreover, countries like Panama and Peru, along with other Latin American nations, sent Japanese-born residents to camps in the USA. This was the case for businessman Yoshitaro Amano,¹⁰ while the artist Venancio Shinki recalls that his family had to hide to avoid a similar fate.¹¹ In Brazil, Yoshiya Takaoka was arrested on suspicion of espionage when he painted a landscape in Rio de Janeiro.¹² During this period, the collective activities of Seibi-Kai were interrupted and resumed only in 1947.

In the 1950s, however, the transformations that followed the foundation of the Sao Paulo International Biennial and the increased activity of modern art museums turned Brazil into a destination for Japanese artists in search of a new environment for their artistic practice.¹³ Japanese-Brazilian artists participated in several of the first editions of the Sao Paulo Biennial, breaking down old barriers. In 1959, in the 5th edition of the biennial, Manabu Mabe was awarded the Best Painter National Prize. Mabe went on to receive prizes in Paris and Dallas the same year, and in 1960, he was honored with the Venice Biennial Fiat Prize.

Beyond the New York School and European Informalism, the trans-cultural constellations in abstract art in this period were constituted by the new calligraphy championed by groups such as the Bokujinkai¹⁴ and artists like Waichi Tsutaka. In this context, the Sao Paulo Biennial offered fertile ground for encounters and the sharing of ideas among Japanese-diasporic artists in Brazil¹⁵. Lyrical abstractionism among these artists emerged, in such context, from a diasporic and transnational space, combining European, Japanese and Brazilian artistic references.¹⁶

During the post-war era, the exchanges that took place around Seibi-Kai demonstrate a distinctive event in Latin America, which very likely did not go unnoticed by other Japanese artists traveling the continent. When visiting Sao Paulo in 1969, for example, On Kawara wrote a diary entry in the form of a list, where he mentioned having met Japanese-Brazilian artists Sachiko Koshikoku, Kazuo Wakabayashi, Bin Kondo, and Tomoshige Kusuno, among other.¹⁷ Kawara began his daily-meetings

residentes de origem japonesa para campos em território norte-americano — é o caso do empresário Yoshitaro Amano,¹⁰ enquanto o artista Venancio Shinki relata que sua família precisou se esconder para não ter o mesmo destino.¹¹ No Brasil, Yoshiya Takaoka foi preso ao pintar uma paisagem no Rio de Janeiro por suspeita de espionagem,¹² e as atividades associativas do Seibi-Kai foram encerradas e retomadas apenas em 1947.

Na década de 1950, no entanto, as transformações do meio pela inauguração da Bienal Internacional de São Paulo e a plena atividade de museus de arte moderna tornam o Brasil um local de destino para artistas japoneses em busca de um novo ambiente para a produção de arte.¹³ Os artistas nipo-brasileiros participam de muitas das primeiras edições da Bienal, rompendo antigas barreiras, e o Prêmio de Melhor Pintor Nacional é conquistado por Manabu Mabe em 1959, na 5ª edição. Mabe é premiado ainda em Paris e em Dallas no mesmo ano e recebe, em 1960, o Prêmio Fiat na Bienal de Veneza.

Para além da Escola de Nova Iorque e do informalismo europeu, as constelações transculturais na arte abstrata desse período são constituídas pela nova caligrafia japonesa de grupos como o Bokujinkai¹⁴ e artistas como Waichi Tsutaka. Nesse contexto, a Bienal de São Paulo oferece condições férteis para o encontro e o compartilhamento de ideias entre artistas nipo-diaspóricos em território brasileiro,¹⁵ e o abstracionismo lírico no Brasil emerge de um espaço diaspórico e transnacional, combinando referências artísticas europeias, japonesas e brasileiras.¹⁶

No pós-guerra, assim, as trocas em torno do Seibi-Kai evidenciam uma conjuntura singular na América Latina, dificilmente mantida fora do radar de outros artistas japoneses aqui de passagem. Em sua visita a São Paulo em 1969, por exemplo, On Kawara anotou ter encontrado artistas nipo-brasileiros como Sachiko Koshikoku, Kazuo Wakabayashi, Bin Kondo e Tomoshige Kusuno.¹⁷ Kawara iniciou suas listas diárias de encontros, intituladas *I met*, em sua temporada no México, no ano anterior, quando passou a enviar, ainda, cartões-postais de sua viagem para amigos como Dan Graham e

lists, titled *I met*, during his stay in Mexico, one year before, when he also started sending postcards to friends like Dan Graham and Kasper König. Like the lists, the postcards from the *I Got Up* series register his itinerary through Central and South American countries, and include pieces sent from Sao Paulo and Quito.

Managing Distances

In an article discussing the post-war transformations of Japanese-American identity, curator Karen Higa highlights the contrast between, on one hand, perceptions and attitudes related to the notion of “yellow peril”, and, on the other, the affirmation of Americanness. This contrast gives way to a third formation, marked by a renewed interest in Japanese culture within popular and intellectual circles in the United States. Notably, within abstract art circles, Japanese Americans went from being perceived as “alien enemies” to being seen as “Zen masters”.¹⁸

Kazuya Sakai, who lived in Argentina and later in Mexico, between the 1950s and 1970s, took part in local avant-garde movements and held roles as a professor, literary translator and Japanese art curator, simultaneously. He actively fostered the connection between these fields in the spaces he circulated — and translation was one of the many ways through which he contributed to this dialog. Noticing the interest in Zen within abstract art and counterculture circles,¹⁹ he translated the Zen Buddhism theorist Daisetsu Teitaro Suzuki’s introductory work into Spanish in 1960.

In Brazil, Massao Okinaka was also an avid reader of D. T. Suzuki, whom he cited in his discussions on the Zen Buddhist painting methodology practiced by the Shijo-há School. Besides Zen, even though they have never met, Sakai and Okinaka shared an interest in the Ukiyo-e produced by artists of the Utagawa family — part of the floating world’s iconography that was later incorporated in the works of Latin American artists from different generations, including León Ferrari, Adriana Varejão, Kazuo Wakabayashi, and Yuli Yamagata. In 1954, Sakai organized an exhi-

Kasper König. Como as listas, os postais da série *I Got Up* registram seu itinerário por países da América Central e América do Sul, com exemplares enviados também de São Paulo e Quito.

Manejando distâncias

Em um artigo que discute as transformações na identidade nipo-americana no período do pós-guerra, a curadora Karen Higa observa como a polarização entre percepções e posturas ligadas à noção de “perigo amarelo”, por um lado, e a afirmação da *americanidade*, por outro, dá lugar a uma terceira formação, permeada pelo interesse renovado na cultura japonesa em espaços de sociabilidade popular e intelectual nos Estados Unidos. Nos círculos da arte abstrata, os nipo-americanos passariam de “inimigos alienígenas” a “mestres zen”.¹⁸

Kazuya Sakai, que viveu na Argentina e no México entre os anos 1950 e 1970 e atuou simultaneamente nos movimentos vanguardistas locais e em iniciativas de ensino, tradução literária e curadoria de arte japonesa, participou ativamente da aproximação dessas frentes nos espaços por onde circulou. A tradução era uma das muitas formas de sua contribuição para o diálogo e, ciente do interesse pelo zen nos círculos da arte abstrata e da contracultura,¹⁹ traduziu para o espanhol em 1960 a obra introdutória de Daisetsu Teitaro Suzuki, figura central na difusão do zen-budismo nos Estados Unidos.

No Brasil, Massao Okinaka era um leitor de D. T. Suzuki e o citava ao apresentar a metodologia zen-budista da pintura da escola Shijo-há. Além do zen, Sakai e Okinaka compartilharam, sem ter se encontrado, o interesse pelo ukiyo-e produzido por artistas da família Utagawa — parte de uma iconografia do mundo flutuante que se tornou matéria para a produção de artistas latino-americanos de diferentes gerações, como León Ferrari, Adriana Varejão, Kazuo Wakabayashi e Yuli Yamagata. Sakai organizou uma exposição dessas estampas na Galeria Bonino, em Buenos Aires, em 1954; e Okinaka reuniu uma coleção com dezenas de exemplares, hoje aos cuidados de sua família.

bition of these prints at Galeria Bonino in Buenos Aires, while Okinaka collected dozens of pieces, which today are under the care of his family.

After the turn of the century, these images have continued to slip into the art produced in Brazil. In the works of Yamagata, for example, Ukiyo-e ghosts are part of a vast repertoire of mass culture references, inscribed on her body of work through a variety of materials. In *Chorume*, the artist forges a sculpture in the shape of a translucent resin puddle, where fragments of works and studio materials blend with the remnants of food consumed during its making process, suggesting in a fertile and multi-colored brew.

For artist Alice Shintani, negotiations around identity also persist in an art world where essentializing critical discourses are often paired with demands of ethnic imagery by the market. Shintani elaborates this dilemma in *Raffo*, 2008, in which she revisits the memories of her family's relocation to a haunted ruin of Japanese immigration in the rural outskirts of Sao Paulo. By way of a drawn map of her family's farm and a written account, she recalls a period of fertile experiences while confronting the familiar condition of managing the sweet and the disappointing facets of life amidst the challenges of economic survival.

The Sun's Path presents a set of Japanese-diasporic narratives that revolve around two main axes: a vertical one, focusing on the artists who participated in Seibi-Kai's activities, creating space for artistic exchange and production in Brazil, and a horizontal axis, that investigates a diasporic and transnational constellation of post-war abstract art. The concept of transit encompasses not only the movement of people but also the circulation of images and ideas that have nourished art — and the exhibition highlights stories marked by its restriction. As we seek to make visible trajectories and practices that have been often overlooked, forgotten or exoticized, the project aims to contribute to the memory of Japanese-diasporic artists by documenting the show and broadening its scope in this trilingual publication.

Após a virada do século, essas imagens ainda permeiam o imaginário da arte aqui produzida. Nos trabalhos de Yamagata, por exemplo, fantasmas de estampas do ukiyo-e misturam-se a um amplo repertório de referências da cultura de massa, ganhando corpo por meio de uma variedade de materiais. Em *Chorume*, a artista molda uma escultura na forma de uma poça de resina translúcida, onde fragmentos de obras e sobras de materiais de ateliê se amalgamam aos restos de alimentos consumidos durante o processo de sua produção, sugerindo um caldo fértil e multicolorido.

Para a artista Alice Shintani, também as negociações identitárias persistem no meio artístico, onde não raro a essencialização de práticas pelo discurso crítico se combina às demandas de expressões identitárias pelo mercado. Shintani aborda esse dilema em *Raffo*, 2008, onde retoma a memória da mudança de sua família para uma espécie de ruína assombrada da imigração no cinturão verde de São Paulo. No desenho do mapa de sua chácara e em um relato escrito, a artista revisita um período de experiências fecundas e confronta um modo de vida familiar em que maneja doçuras e descontentamentos em meio às demandas da sobrevivência econômica.

O curso do sol apresenta um conjunto de narrativas nipo-diaspóricas a partir de dois eixos irradiadores: um eixo vertical, estabelecido em torno de artistas que integraram o Seibi-Kai e construíram um espaço de trocas e fomento da arte no meio brasileiro; e um eixo horizontal, pelo qual se esboça uma constelação diaspórica e transnacional da arte abstrata no pós-guerra. A noção de trânsito abarca aqui não só a circulação de pessoas, mas também de imagens e ideias que alimentaram a arte na região — e a exposição destaca situações marcadas pela sua restrição. Ao lidar com trajetórias e produções muitas vezes invisibilizadas por práticas locais de esquecimento e exotização, a mostra inclui ainda a edição de uma publicação trilingue que documenta e amplia o escopo de seus conteúdos, buscando, desse modo, contribuir com a memória da arte nipo-diaspórica.

Notes

- 1 Matsuo Bashō, *Bashō's Haiku: Selected Poems of Matsuo Bashō* (translated by David Landis Barnhill), New York: SUNY Press, 2004, p. 112. Cited in Byung-Chul Han, *The Philosophy of Zen Buddhism*, Cambridge: Polity Press, 2022.
- 2 Matsuo Bashō, *Oku no Hosomichi: The Narrow Road to the Interior*, Milton Keynes: JiaHu Books, 2014.
- 3 *Kigos* are seasonal terms used in haiku to depict the different seasons.
- 4 Paulo Herkenhoff, *Laços do olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão*, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p.103.
- 5 Shinji Tanaka, *História da arte nipo-brasileira*, São Paulo: Hucitec, 2019, p.219.
- 6 Yoshitaro Amano opened the Amano Museum in 1963.
- 7 Miyoko Amano, “Yoshitaro Amano foi atraído pela cultura Chancay”, in interview with Ann Kaneko for the website Discovery Nikkei, 2007: <https://5dn.org/pt/interviews/clips/1119/>
- 8 Giovana Delagracia, “Vida e obra de Akinori Nakatani”, IN *Akinori Nakatani: sua obra e sua vida*, São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2019.
- 9 The Seibi-Kai, or Grupo Seibi, was founded in 1935 by artist Tomoo Handa in São Paulo. Its members included Yoshiya Takaoka, Hajime Higaki, Kichizaemon Takahashi, Kiyoji Tomioka and Yuji Tamaki. The group organized discussion meetings and group outings to paint, promoted exhibitions and provided art education to children. After 1947, when it resumed its activities following the interruption imposed by the Brazilian government during the Second World War, it was joined by the likes of Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Alina Okinaka, Massao Okinaka, Flávio Shiró, Kazuo Wakabayashi, Tikashi Fukushima and Mari Yoshimoto. Between 1952 and 1970, it also hosted 14 editions of the Seibi Salon, which was replaced, in 1972 by the Bunkyo Salon.
- 10 Yoshitaro Amano was arrested in Panama in 1941 and sent to Fort Still camp, in Oklahoma, in 1942. After being transferred to Camp Livingston, in Louisiana, he was deported to Japan during a prisoners' exchange. Ten years later, he returned to the Americas and settled in Peru.
- 11 Statement from Venancio Shinki to Harumi Nako, 2017, available at: <https://discovernikkei.org/pt/interviews/clips/851/>
- 12 Shinji Tanaka, *História da arte nipo-brasileira*, São Paulo: Hucitec, 2019, p.152.
- 13 See, for example, the accounts of Tomoshige Kusuno and Yo Yoshitame in Lisbeth Rebollo Gonçalves, “Nipo-brasileiros no acervo do MAC”, IN *Artistas Japoneses na Coleção do MAC*, São Paulo: MAC USP, 1985, p.26.

Notas

- 1 Versão em português de HAN, Byung-Chul. *Filosofia do zen-budismo*. Petrópolis: Vozes, 2019. p. 94.
- 2 BASHŌ, Matsuo. *Trilhas longínquas de Oku*. São Paulo: Escrituras Editora, 2016.
- 3 *Kigos* são os chamados termos sazonais utilizados para marcar as estações no haicai.
- 4 HERKENHOFF, Paulo. *Laços do olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. p. 103.
- 5 TANAKA, Shinji. *História da arte nipo-brasileira*. São Paulo: Hucitec, 2019. p. 219.
- 6 Yoshitaro Amano inaugurou o Museu Amano em 1963.
- 7 AMANO, Miyoko. Yoshitaro Amano foi atraído pela cultura Chancay. Entrevista com Ann Kaneko para o site *Discovery Nikkei*, 2007. Disponível em: <<https://5dn.org/pt/interviews/clips/1119/>>.
- 8 DELAGRACIA, Giovana. Vida e obra de Akinori Nakatani. In: *Akinori Nakatani: sua obra e sua vida*. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2019.
- 9 O Seibi-Kai — ou Grupo Seibi — foi uma associação artística fundada por Tomoo Handa em São Paulo, em 1935. Com a adesão inicial de artistas como Yoshiya Takaoka, Hajime Higaki, Kichizaemon Takahashi, Kiyoji Tomioka e Yuji Tamaki, organizou reuniões para compartilhar e discutir a produção de seus artistas, saídas em grupo para pintar, e promoveu exposições e instruções artísticas para crianças. Depois da interrupção de suas atividades durante a Segunda Guerra, recebeu novos integrantes a partir de 1947, entre os quais Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Alina Okinaka, Massao Okinaka, Flávio Shiró, Kazuo Wakabayashi, Tikashi Fukushima e Mari Yoshimoto. Entre 1952 e 1970, organizou quatorze edições anuais do Salão Seibi, dissolvendo-se com a criação do Salão Bunkyo em 1972.
- 10 Yoshitaro Amano foi preso no Panamá, em 1941, enviado em 1942 para o campo Fort Still, em Oklahoma, nos EUA, transferido para o Campo Livingston, em Louisiana, e deportado para o Japão em uma troca de prisioneiros. Dez anos mais tarde, retornou para a América e se estabeleceu no Peru.
- 11 Depoimento de Venancio Shinki para Harumi Nako, 2017, disponível em: <<https://discovernikkei.org/pt/interviews/clips/851/>>.
- 12 TANAKA, Shinji. *História da arte nipo-brasileira*. São Paulo: Hucitec, 2019. p. 152.
- 13 Ver, por exemplo, os depoimentos de Tomoshige Kusuno e Yo Yoshitame em GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Nipo-brasileiros no acervo do MAC. In: *Artistas japoneses na Coleção do MAC*. São Paulo: MAC USP, 1985. p. 26.

- 14 Eugenia Bogdanova-Kummer, *Bokujinkai: Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, Leiden — Boston: Brill, 2020.
- 15 Mariola Alvarez, “Calligraphic Abstraction and Postwar Brazilian Informalist Painting”, IN *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*, New York and London: Routledge, 2019, p.30.
- 16 Mariola Alvarez, “Minor Transnational Brazilian Art”, IN *Third Text*, 2016, p.77.
- 17 See the lists of people the artist met and recorded in “I met”, compiled by the writer Duncan McLaren in: <https://onkawara.co.uk/styled-107/>
- 18 Karen Higa, “From Enemy Alien to Zen Master: Japanese American Identity in California during the Postwar Period”, IN *Hidden in Plain Sight: Selected Writings of Karen Higa*, Brooklyn: Dancing Foxes Press, 2022.
- 19 See “Kazuya Sakai habla del zen-budismo: um orientalista em Lima”, interview to the newspaper *Diario El Comercio*, 1962, reproduced IN Mercedes Casanegra, *Kazuya Sakai: Itinerários*, Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2005, pp.111–113.

YUDI RAFAEL is a researcher and curator. He holds an MA and MPhil in Latin American and Iberian cultures from Columbia University, and was recently adjunct curator of *Parable of Progress* (Sesc Pompéia, 2022), and co-curator of *Entangled Images: Asia–Brazil Through the Lenses of Photoclubism* (Almeida & Dale, SP–Arte: Rotas Brasileiras, 2022) and *Residência Artística Cambridge* (Ocupação Hotel Cambridge, 2016). He is the co-translator to Portuguese of Anna Tsing’s *The Mushroom at the End of the World* (*O cogumelo no fim do mundo*, n-1, 2022).

- 14 BOGDANOVA-KUMMER, Eugenia. *Bokujinkai: Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, Leiden/Boston: Brill, 2020.
- 15 ALVAREZ, Mariola. Calligraphic Abstraction and Postwar Brazilian Informalist Painting. In: *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*. Nova York/Londres: Routledge, 2019. p. 30.
- 16 ALVAREZ, Mariola. Minor Transnational Brazilian Art. *Third Text*, 2016, p. 77.
- 17 Ver listas de pessoas que o artista conheceu e registrou em “I met”, compiladas pelo escritor Duncan McLaren em: <<https://onkawara.co.uk/styled-107/>>.
- 18 HIGA, Karen. From Enemy Alien to Zen Master: Japanese American Identity in California during the Postwar Period. In: *Hidden in Plain Sight: Selected Writings of Karen Higa*. Brooklyn: Dancing Foxes Press, 2022.
- 19 Ver “Kazuya Sakai habla del zen-budismo: um orientalista em Lima”, entrevista para o jornal *Diario El Comercio*, de 1962, reproduzida em CASANEGRA, Mercedes. *Kazuya Sakai: itinerários*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2005, pp. 111–113.

YUDI RAFAEL é pesquisador e curador. Mestre em culturas latino-americanas e ibéricas pela Columbia University, foi curador adjunto de *A Parábola do Progresso* (Sesc Pompéia, 2022), co-curador de *Imagens entrelaçadas: Ásia–Brasil pelas lentes do fotoclubismo* (Almeida & Dale, SP–Arte: Rotas Brasileiras, 2022), do projeto *Residência Artística Cambridge* (Ocupação Hotel Cambridge, 2016) e cotradutor para o português de *O cogumelo no fim do mundo* (N-1, 2022), de Anna Tsing.

Todos podem contribuir para a arte brasileira

entrevista com Roberto Okinaka



1 / Alina Okinaka
Retrato de Roberto Okinaka, 1960
Grafite sobre papel [Graphite on paper]
40,5 × 35,5 cm

Everyone can contribute to Brazilian art

interview with Roberto Okinaka

[YUDI RAFAEL] *To begin, can you tell me about your experience growing up among artists?*

[ROBERTO OKINAKA] I remember that whenever my mother or father finished a good piece, it was an explosion of happiness at home. It left a lasting impression on me. We could be eating a simple meal, but everyone was happy. Since both of them were artists, we talked about art at every meal. It felt like we were eating art. They were very strict on the subject and once my dad got angry because I pointed at a work of art with my foot. I was just a child and he told me that artworks were serious things, that they should not be treated that way. For him, an artwork was like a person.

My mother used to tell me that as the child of an artist, I should be able to look at artworks and identify them. She told me this once and, soon enough, I began to identify works by artists such as Van Gogh, Matisse and Manabu Mabe. My father had a collection of modern art books published by Skira and also traditional Japanese art books. Even though money was tight, he liked to have good quality books. It was a huge collection, and I inherited his passion for books.

During my childhood, my family faced financial hardship, so we made our own toys. I have two older sisters, as well as a twin sister. We would draw faces on paper and cut them out. We even made little teeth and played with extracting them. I crafted my own toy cars and I also made bonsais. I used to take my father's old plant pots to create a composition, as if it was a garden, with rocks I found on the street and moss. At the time, we were friends with other artists' children. Seibi would organize numerous trips to the beach and the countryside. And all the artists took their families.

[YUDI RAFAEL] *Para começar, você pode contar um pouco sobre sua experiência de crescer entre artistas?*

[ROBERTO OKINAKA] Eu me lembro que, quando meu pai ou minha mãe fazia uma obra boa, era uma explosão de felicidade dentro de casa. Isso me marcou muito. Podíamos estar comendo uma comida simples, mas todo mundo ficava feliz. Como os dois eram artistas, falávamos de arte em todas as refeições. Parecia que comíamos arte. Eles eram rigorosos nesse assunto e uma vez meu pai ficou bravo porque eu aponte para uma obra com o pé. Eu era criança e ele disse que obra de arte era coisa séria, que não podia tratar daquele jeito. Para ele, era como uma pessoa.

Minha mãe dizia que filho de artista tem que olhar as obras e saber identificar. Tem que conhecer. Ela falou isso uma vez e logo eu passei a saber identificar obras de artistas como Van Gogh, Matisse, Manabu Mabe. Meu pai tinha uma coleção de publicações de arte moderna da editora Skira e também de arte tradicional japonesa. Ainda que passasse por dificuldades, gostava de ter bons livros. Era uma coleção enorme e eu peguei essa mania de adquirir livros também.

Na minha infância, minha família não tinha muitos recursos financeiros, então nossos brinquedos éramos nós que fazíamos. Eu tenho duas irmãs mais velhas e sou gêmeo de uma menina. A gente desenhava o rosto das pessoas no papel e recortava. Fazíamos os dentinhos da boca e brincávamos de tirar os dentes. Eu mesmo fazia os meus carrinhos e também fazia bonsais. Pegava os vasos antigos do meu pai e criava uma composição, como se fosse um jardim, com pedras da rua e musgos. Na época, a gente tinha uma amizade entre os filhos dos artistas. O Grupo Seibi saía muito para a praia, para o campo. E todos os artistas levavam a família.

[YR] *Como eram as saídas do Seibi-Kai?*

[RO] Eles alugavam um ônibus para ir todo mundo junto. Os adultos ficavam pintando e as crianças brincando. Algumas vezes, as crianças levavam papel e ficávamos pintando, desenhando. Depois das

[YR] *How were the Seibi-Kai outings?*

[RO] They rented a bus so everyone could travel together. The adults painted and the children played. Sometimes, the children took paper and we also painted, or drew. After the trips, everyone would show the works they had created and then engage in analyzing, critiquing and commenting on each other's works.

At least once a year, Mabe made sure to organize an exhibition featuring the group's artists. Despite his numerous prizes and accolades, he never forgot his friends. It didn't matter if the artists were at different stages of their careers — some were successful with their art sales while others weren't even represented by a gallery — our group outings never ceased. I loved the exchanges.

[YR] *Who were you closest to at the time?*

[RO] I was closest to my mother.¹ I was always by her side. I was there when she was painting many of her works, holding on to her skirt. Sometimes she would lock herself in the bathroom to paint, and I would stay there with her. She preferred to paint on her own, away from potential criticism. In 1958, during the first joint solo exhibition as a couple, my mother's work was very well received by the critics. Everyone said good things about her work and nothing about my father's.² My mother then stopped painting for a few years so she wouldn't overshadow him.

As well as taking care of the house, my mother would also take my father's works under her arm and offer them to art buyers, including bank directors. One of them, Fujio Tachibana, greatly admired my father's work. So much so that today his works are included in the Santander collection. In fact, Tachibana was the director of Banco da América do Sul, which was the first bank managed by Japanese-Brazilian executives. Eventually, the bank was acquired by another bank and later became Santander.

[YR] *Can you talk about your trajectory in working with exhibitions?*

[RO] Ever since my childhood, I have been involved in assisting with the installation of my father's and the Seibi group's exhibitions. After working as a window dresser for jewelry shops in Brazil, I was granted a trainee

viagens, todo mundo mostrava as obras prontas e os artistas ficavam analisando, criticando e comentando.

Pelo menos uma vez por ano, o Mabe também dava um jeito de fazer uma exposição com os artistas do grupo em algum lugar. Mesmo depois das premiações e daquele sucesso todo, ele continuou preocupado com os amigos. Apesar dos artistas estarem em níveis diferentes — alguns com sucesso de venda enquanto outros não tinham nem galeria —, fazíamos essas saídas em grupo. Eu gostava muito das trocas.

[YR] *De quem você era mais próximo nesse período?*

[RO] Da minha mãe.¹ Eu vivia grudado na saia dela. Muitas obras que minha mãe pintou eu estava ali do lado, segurando a saia dela. Às vezes ela se trancava no banheiro e eu ficava com ela. Ela gostava de pintar sozinha para ninguém ficar criticando. Na primeira individual do casal junto, em 1958, minha mãe teve um sucesso de crítica. Todo mundo falou bem dela e ninguém falou do meu pai.² Aí minha mãe ficou alguns anos sem pintar, para não tirar o brilho dele.

Além de cuidar da casa, ela pegava as obras do meu pai debaixo do braço e levava para oferecer para compradores, para diretores de banco. Um deles, o Fujio Tachibana, gostava da obra dele. Tanto que essas obras hoje estão no acervo do Santander. Na verdade, ele era diretor do Banco da América do Sul, o primeiro dirigido por nipo-brasileiros, que depois foi comprado por outros bancos até chegar ao Santander.

[YR] *Você pode falar um pouco sobre sua trajetória de trabalho com exposições?*

[RO] Desde pequeno, eu ajudava a fazer as montagens das exposições do meu pai e do Grupo Seibi. Depois de trabalhar como vitrinista de joalherias no Brasil, recebi uma bolsa de estágio em 1987 para trabalhar com arquitetura, museografia e expografia na Nomura Display, em Osaka. Trabalhei ainda por alguns anos como designer em uma empresa de Tóquio e voltei para o Brasil após o falecimento da minha mãe, em 1992.

bursary in 1987 to work with architecture, museology and exhibition design at Nomura Display in Osaka. Following that, I spent a few years working as a designer for a Tokyo firm. However, after the passing of my mother in 1992, I decided to return to Brazil.

With her death, I began to reflect on the fact that my mother dedicated her entire life to being an artist, yet nobody knew her work. It didn't sit right with me, and I felt that she deserved a museum exhibition, so I decided to speak to Maria Cecília França Lourenço, who had previously curated the exhibition *Nipo-brasileiros: mestres e alunos em 50 anos* [Japanese-Brazilians: Masters and Pupils in 50 Years] (1983), during her tenure as the director of Pinacoteca do Estado de São Paulo. I told her I wanted to make a book. In the end, we turned it into an exhibition titled *Perenidade e Vida* [Perpetuity and Life] (1993), for which she wrote an essay. We presented the project to Emanuel Araújo, who expressed an interest and decided to host it at Pinacoteca. Maria Cecília and I also worked together on the *São Paulo: visão dos nipo-brasileiros* [Sao Paulo: The View of Nipo-Brazilians] (1998) exhibition at the Museu Lasar Segall.

As soon as I met Emanuel, I started working with him. He asked if I could help locate works by Walter Shigeto Tanaka, Yoshiya Takaoka and Tomoo Handa, which I brought him the following day. After that, he invited me to work on various exhibition design projects at Pinacoteca. In the early 2000s, he shared his plans for the Museu Afro Brasil and said he was going to hire me. From the time at Pinacoteca until his passing, we worked together for thirty years. It was remarkable. He was one of the most influential figures in Brazilian culture. He possessed an immense amount of energy and always pursued quality in his projects. I tried to quit many times, but he would not let me go. He said that we had a similar view on things and the museum would miss that. He was more than a boss; he was a master and a friend.

[YR] *Were you familiar with Afro-Brazilian culture at the time of that invitation?*

[RO] I have had Black friends since my childhood, and I have always been interested in Candomblé and the Afro-Brazilian culture. When I was seven or eight years old, my friends and I visited a *terreiro* (a place of worship) on

Com a morte dela, passei a pensar sobre uma artista produzir a vida inteira, depois morrer e ninguém conhecer seu trabalho. Pensei comigo que não pode isso, que era preciso fazer uma exposição de museu. Então tomei a decisão de falar com a Maria Cecília França Lourenço. Ela já tinha feito a exposição *Nipo-brasileiros: mestres e alunos em 50 anos* (1983) quando era diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo e eu falei que queria fazer um livro. Acabamos fazendo uma exposição que se chamou *Perenidade e vida* (1993), e tinha um texto dela. Apresentamos o projeto para o Emanuel Araújo, que gostou e aceitou fazê-lo na Pinacoteca. Eu e a Maria Cecília trabalhamos juntos também na exposição *São Paulo: visão dos nipo-brasileiros* (1998), no Museu Lasar Segall.

Mas, quando eu conheci o Emanuel, eu já comecei a trabalhar com ele. Ele me perguntou se eu conseguia localizar obras do Walter Shigeto Tanaka, Yoshiya Takaoka e Tomoo Handa, e eu levei no dia seguinte. Depois ele me chamou para fazer vários projetos de cenografia na Pinacoteca. E, no início dos anos 2000, ele me contou dos planos para o Museu Afro Brasil e disse que iria me contratar. Dos tempos da Pinacoteca até quando ele faleceu, no Museu Afro Brasil, foram trinta anos trabalhando juntos. Uma maravilha. Ele foi uma das figuras importantes da cultura brasileira. Tinha um dinamismo e sempre buscou fazer as coisas com qualidade. Eu pedi a conta muitas vezes, mas ele não me deixava ir porque dizia que eu tinha o olhar próximo do dele e isso faria falta no museu. Ele foi mais que um chefe, foi um mestre e um amigo.

[YR] *Quando recebeu o convite do Emanuel, você já tinha uma proximidade com a cultura afro-brasileira?*

[RO] Desde criança, eu tive amigos negros e tinha um interesse pelo Candomblé e pela cultura afro-brasileira. Quando eu tinha uns sete ou oito anos, eu e meus amigos visitamos um terreiro que ficava na minha rua no bairro da Saúde. Tinha muitos espaços religiosos no bairro e a beleza estética do Candomblé me marcou. Quando trabalhei no Banco Itaú nos anos 1970, em meu primeiro emprego,

my street in the neighborhood of Saúde in Sao Paulo. The neighborhood had many religious spaces and the aesthetic beauty of Candomblé left a lasting impression on me. During my first job at Itaú Bank in the 1970s, all my colleagues in the shipping department were Black. We would meet downtown, close to Viaduto do Chá, and go to funk parties [baile funk]. Most of my friends frequented *terreiros*. I have always been interested in Afro-Brazilian spirituality and the orishas, and I am protected by Xangô, Oxóssi and Exu. I also remember attending a lecture on racism at the Mário de Andrade Library, organized by the Black movement, which was crucial for understanding that fighting racism is a collective endeavor. Subsequently, in my own work, I began incorporating materials like guinea fowl feathers, commonly used in Candomblé initiations.

[YR] *I remember seeing exhibitions at the Museu Afro Brasil featuring works by Japanese-Brazilian artists. Can you tell me about your involvement with those exhibitions?*

[RO] We organized an exhibition showcasing the Odorico Tavares collection, which included numerous Japanese-Brazilian artists, particularly the abstractionists, including Mabe. It was curated by Emanuel. After that I organized an exhibition centered around the theme of spring, which featured Japanese lacquer pieces from the 18th and 19th centuries, on loan from private collections and the Japanese Pavilion, as well as 19th century Ukiyo-e prints from my family's collection — a collection that began with my father and I later expanded during my travels to Japan. More recently, we established a partnership between the Museu Afro Brasil and Ateliê Fidalga to create a contemporary art exhibition featuring Japanese artists, Japanese-Brazilians, and the artists from Ateliê Fidalga. At the time, someone questioned Emanuel's decision to have exhibitions with works by Japanese-Brazilian artists in the museum. I said that the museum was about the formation of Brazilian people and Emanuel added that Brazil was that too.

[YR] *What about the role of Seibi-Kai in your trajectory?*

[RO] I have always maintained a good relationship with the pioneers who

todos os meus colegas no departamento de expedição eram negros. Nos encontrávamos no centro, no Viaduto do Chá, e em festas de baile funk. A grande maioria dos meus amigos frequentava terreiros. Sempre me interessei pela espiritualidade, pelos orixás, e carrego a proteção de Xangô, Oxóssi e Exu. Lembro também de ver uma palestra sobre racismo na Biblioteca Mário de Andrade, organizada pelo movimento negro, que foi importante para entender que enfrentar o racismo é responsabilidade de todos. Mais tarde, na minha obra, passei a usar materiais como pena de galinha-d'angola, usadas nas iniciações de Candomblé.

[YR] *Lembro de ver exposições com obras de artistas nipo-brasileiros no Museu Afro Brasil. Qual foi o seu envolvimento com essas exposições?*

[RO] Fizemos uma exposição com a coleção do Odorico Tavares, que tem muitos nipo-brasileiros. Na verdade, mais os abstracionistas, como o Mabe. Foi uma curadoria do Emanuel. Depois eu organizei uma exposição relacionada com o tema da primavera contendo peças de laca japonesa dos séculos XVIII e XIX, trazidas de coleções particulares e do Pavilhão Japonês, e os Ukiyo-e do século XIX da coleção da minha família — uma coleção que começou com meu pai e eu complementei nas minhas viagens para o Japão. Mais recentemente, fizemos uma parceria entre o Museu Afro Brasil e o Ateliê Fidalga, para uma exposição de arte contemporânea que incluiu os artistas do Fidalga, japoneses e nipo-brasileiros. Na época, alguém questionou o Emanuel sobre o porquê de fazer exposições de japoneses no museu. Quando eu disse que o museu falava sobre a formação do povo brasileiro, o Emanuel complementou dizendo que o Brasil era isso.

[YR] *E o papel do Seibi-Kai na sua trajetória?*

[RO] Sempre tive uma relação boa com os pioneiros fundadores do Grupo Seibi, com os artistas que vieram para o Brasil depois da Segunda Guerra, como Sachiko Koshikoku, Tomoshige Kusuno, Bin Kondo, Yutaka Toyota, e com os descendentes que fazem arte. Eu conhecia os trabalhos e circulava entre todos. Talvez por eu ser filho

founded the Seibi group, with the artists who arrived in Brazil after the Second World War, such as Sachiko Koshikoku, Tomoshige Kusuno, Bin Kondo and Yutaka Toyota, as well as their descendants who continued to create art. I was familiar with their works and spent time with all of them. Perhaps because my parents were artists, I was invited to produce and curate exhibitions. I even had the opportunity to organize an exhibition at the Brazilian Embassy in Tokyo.

Bunkyo (The Brazilian Society of Japanese Culture) invited me to serve as the cultural director and president of the visual arts commission. In this role, I was responsible for overseeing art events, exhibitions and the Museum of Japanese-Brazilian Art, which was primarily funded by the painter Tikashi Fukushima. I worked there for a few years and realized it was very difficult. Even when we secured sponsors, there was too little investment in the museum and the artworks. However, despite all that, the Brazilian Society of Japanese Culture played a crucial role for all of us. Following the Seibi Salons, Japanese-Brazilian artists continued to organize their salons at Bunkyo. Those events welcomed and granted prizes to artists independent of their ethnic background. It was an inclusive platform open to all artists.

[YR] *In our conversations, the topic of galleries often comes up. Besides galleries such as Chelsea, Azulão, Niterói, Astréia and Paulista, that worked with Japanese- Brazilian artists in the 1960s, you mention the importance of Deco gallery, which opened its doors in the early 1980s.³ You and Hideko Suzuki Taguchi, a founding partner of Deco, have maintained a close relationship. Did you work together? How do you perceive the role played by the gallery during that time?*

[RO] Deco gallery was a focal point for Japanese-Brazilian artists from different generations. When Japanese artists came to participate in the Sao Paulo Biennial, they often visited the gallery and it became a gathering place. Many artists who migrated to Brazil in the 1960s, like Sachiko Koshikoku, Yutaka Toyota and Bin Kondo, exhibited there. In the 1990s, Deco began to concentrate on Japanese and Japanese-Brazilian contemporary art, and I became a consultant for them, and also worked

de artistas, foram aparecendo exposições, demandas para produção e curadoria de exposições. Organizei até uma exposição na embaixada do Brasil em Tóquio.

O Bunkyo (Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa) me chamou para ser diretor cultural e presidente da comissão de artes plásticas. Eu cuidava dessa parte de eventos, exposições e do Museu de Arte Nipo-Brasileira, para o qual a verba veio em grande parte de doação do pintor Tikashi Fukushima. Mas eu fiquei alguns anos e vi que era muito difícil. Mesmo quando conseguimos patrocinadores, tinha pouco investimento no museu e nas obras. Apesar disso, a Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa foi fundamental para todos nós. Depois dos Salões Seibi, os salões organizados pelos artistas japoneses e descendentes continuaram no Bunkyo, com premiações independentemente da origem étnica dos artistas. Era aberto para todos.

[YR] *Nas nossas conversas, o tema das galerias também aparece bastante. Além de galerias como a Chelsea, Azulão, Niterói, Astréia e Paulista, com as quais artistas de origem japonesa trabalharam nos anos 1960, você menciona a galeria Deco, que surge no início dos anos 1980.³ Você e a Hideko Suzuki Taguchi, sócia-fundadora da Deco, continuam próximos. Vocês trabalharam juntos? Como entende o papel da galeria naquele momento?*

[RO] A Deco era um ponto de referência para artistas nipo-brasileiros de diferentes gerações. Quando artistas japoneses vinham para participar da Bienal, visitavam a galeria. E todo mundo se reunia. Muitos artistas que imigraram para cá nos anos 1960, como Sachiko Koshikoku, Yutaka Toyota e Bin Kondo, fizeram exposições lá. A partir dos anos 1990, passaram a focar em arte contemporânea japonesa e nipo-brasileira, e eu me tornei consultor e fazia a exposição das mostras. Quando o japonês Nobuo Mitsunashi participou da Bienal, fez também uma exposição na galeria Deco. Fiquei próximo do assistente dele, o artista Futoshi Yoshizawa. Dessa amizade, fizemos exposições de nipo-brasileiros no Japão e de japoneses no Brasil, uma delas no MAC USP. Levei uma proposta do Mitsunashi

on exhibition design. When Japanese artist Nobuo Mitsunashi took part in the Sao Paulo International Biennial, he also had an exhibition at Deco. I got close to his assistant, the artist Futoshi Yoshizawa, and we organized Japanese-Brazilian exhibitions in Japan and Japanese exhibitions in Brazil, including one at MAC-USP. I presented Mitsunashi to Pinacoteca, which was under the direction of Emanuel Araújo at the time, and he had a large exhibition in the museum's Octagon hall. Later, I also produced an exhibition featuring his work at the Instituto Tomie Ohtake. In 2002, Deco gallery hosted Yayoi Kusama's first solo exhibition of prints in Brazil.

[YR] *Something that impacted me when I began researching the art and exhibitions of Japanese-Brazilian artists was understanding the important role you had in many shows during the Centenary of Japanese Immigration to Brazil in 2008. You not only contributed to the research on artistic production and to locating artworks but also coordinated the donation of several pieces to institutional collections. Could you talk about these projects?*

[RO] The idea of donating works first arose during the organization of my parents' exhibition at Pinacoteca in 1992. Emanuel Araújo encouraged me to consider the importance of incorporating the works into museum collections and that is when the donations began. When the centenary came, I reflected again on the museums and realized that several talented artists were not represented in their collections. I then reached out to Marcelo Araújo at Pinacoteca and requested their list of works by Japanese-Brazilian artists and discovered that many significant names were missing. This prompted me to initiate a campaign and I began to speak to artists, their families and heirs about donating works. I also donated from my family's collection. In the year of the centenary, we were able to secure the donation of approximately forty works to Pinacoteca.

During this same period, I received a phone call from MAC-USP and Lisbeth Rebollo asked me to help curate a show featuring works of the Seibi-Kai. I collaborated with Elvira Vernaschi, who looked at the museum's existing collection, while I sought out works by members of the group. I spoke with the Mabe family and other heirs. We did a

para a Pinacoteca, durante a gestão do Emanuel Araújo, e ele fez uma grande exposição no octógono. Mais tarde, produzi também uma exposição dele no Instituto Tomie Ohtake. A galeria Deco fez a primeira individual de gravuras da Yayoi Kusama no Brasil em 2002.

[YR] *Algo que me marcou quando iniciei minha pesquisa sobre a produção e as exposições das obras dos nipo-brasileiros foi o trabalho que você desenvolveu em muitas delas durante o centenário da imigração japonesa para o Brasil em 2008. Além de contribuir com a pesquisa e a localização de obras, você articulou a doação de muitas obras para acervos de instituições. Pode falar um pouco sobre esses projetos?*

[RO] Na época em que organizamos a exposição dos meus pais na Pinacoteca, em 1992, o Emanuel Araújo me incentivou a organizar doações de obras. Ele defendia a importância da incorporação dessas obras nos museus, e as doações começaram ali. Quando chegou a época do centenário, pensei novamente nos museus e me questionei por que tantos artistas bons não estavam nos acervos. Fui falar com o Marcelo Araújo na Pinacoteca, pedi a lista de obras de nipo-brasileiros do acervo e vi que faltavam muitos nomes importantes. Então pensei em realizar uma campanha e tentar fazer com que os artistas e famílias doassem obras. Eu mesmo fui falar com vários artistas e herdeiros, e também fiz doações da coleção da minha família. Conseguimos umas quarenta obras para a Pinacoteca no ano do centenário.

Nesse mesmo período, recebi um telefonema do MAC USP. A Lisbeth Rebollo me pediu ajuda para fazer uma curadoria das obras do Grupo Seibi. A Elvira Vernaschi estava vendo o que tinha no acervo e eu fui procurar as obras dos artistas do Seibi. Falei com a família Mabe e com os herdeiros. A gente fez uma grande exposição no MAC USP. Ao mesmo tempo, o Ricardo Ohtake me ligou dizendo que o Paulo Herkenhoff queria me conhecer e falar comigo sobre um projeto para o Instituto Tomie Ohtake. Conversamos e o Paulo me convidou para ser curador-adjunto da exposição *Laços do olhar* (2008). Além disso, o Bunkyo me procurou e eu fiz algumas coisas para eles. Fiz também a curadoria de uma exposição no Museu Rodin Bahia com

big show at MAC. At the same time, Ricardo Ohtake contacted me to say that Paulo Herkenhoff wanted to meet me and discuss a project at the Instituto Tomie Ohtake. After the conversation, Paulo invited me as an adjunct curator for the exhibition *Laços do olhar* [Ties of the Gaze] (2008). In addition, Bunkyo also contacted me, and I did things for them. I also curated an exhibition at the Museu Rodin Bahia featuring works by Seibi-Kai pioneers, abstractionists and contemporary Japanese-Brazilian artists. The exhibition was sponsored by businessman Paulo Nishimura, and we were able to bring ten artists to Salvador.

[YR] *How was your experience working with Paulo Herkenhoff in Laços do Olhar?*

[RO] When I met Paulo, our conversation flowed effortlessly. We managed to gather all the works within a short timeframe. I suggested names, asked the artists to send images and then we visited their studios together. I was thrilled to be part of this exhibition because it had a different approach from previous ones. Paulo introduced the idea of showcasing how Japanese art is present in Brazil and of presenting Japanese-Brazilian artists not separated from other Brazilian artists, as if they were outside Brazilian art. It was then that we began to talk about the lack of representation of Seibi-Kai artists in museums, particularly those that were not abstractionists.

[YR] *You mentioned Pinacoteca, but you have also been involved in the donation of works to other museums, such as the Museu de Arte do Rio, and you continue to work on building the Japanese-Brazilian presence in institutional collections in Brazil. How is this process going?*

[RO] When Paulo Herkenhoff became the director of the Museu de Arte do Rio (MAR), we managed to secure around 150 artworks for the museum's collection. He was in charge of putting the collection together and invited me to focus on Japanese-Brazilian artists. We incorporated numerous artists from Seibi, including works from my family's collection and other collections that I facilitated. The donation included pieces by Yoshiya Takaoka, Alina and Massao, Takeshi Suzuki, Kichizaemon Takahashi, Ayao

obras dos nipo-brasileiros pioneiros do Seibi, os abstracionistas e os contemporâneos. Tivemos patrocínio do empresário Paulo Nishimura e conseguimos levar dez artistas para Salvador.

[YR] *Como foi o trabalho com o Paulo Herkenhoff em Laços do olhar?*

[RO] Quando eu encontrei com o Paulo, as conversas fluíram muito bem. Conseguimos juntar todas as obras em um período pequeno. Eu sugeria nomes, pedia as imagens para os artistas e depois visitávamos os ateliês juntos. Fiquei feliz de trabalhar nessa exposição porque a proposta era diferente das anteriores. O Paulo trouxe a ideia de como a arte japonesa estava presente no Brasil e de não apresentar os nipo-brasileiros separados de outros artistas, como se estivessem fora da arte brasileira. Foi aí que passamos a conversar sobre como os museus não tinham obras de artistas do Seibi para além dos abstratos.

[YR] *Você mencionou a Pinacoteca, mas organizou também doações de obras para outros museus, como o Museu de Arte do Rio, e segue trabalhando na construção de acervos de nipo-brasileiros em instituições do país. Como anda esse processo?*

[RO] Quando o Paulo Herkenhoff assumiu a direção do Museu de Arte do Rio, conseguimos um total de quase 150 obras para o MAR. Ele era responsável pela formação do acervo e me convidou para construir o acervo dos nipo-brasileiros. Levamos artistas do Seibi, muitos da coleção da minha família e outras que eu intermediei: Yoshiya Takaoka, Alina e Massao, Takeshi Suzuki, Kichizaemon Takahashi, Ayao Okamoto, Sachiko Koshikoku, James Kudo, entre outros. Continuo trabalhando com ele. Nesse momento, estamos cuidando da formação do acervo de japoneses e nipo-brasileiros no Museu Nacional de Belas artes, no Rio de Janeiro. Me sinto feliz de estar compartilhando essas vivências e informações sobre a arte dos nipo-brasileiros de diferentes gerações. Talvez seja importante para a história e não posso levar isso comigo. Todos podem contribuir para a arte brasileira e eu quero fazer minha parte.

Okamoto, Sachiko Koshikoku, James Kudo and many others. I am still collaborating with Paulo. Currently, we are working on building a collection of Japanese and Japanese-Brazilian artists for the Museu Nacional do Rio de Janeiro. It brings me immense joy to share experiences and knowledge about Japanese-Brazilian artists from different generations. It may be of importance to history and I can't take it with me. Everyone can contribute to Brazilian art and I am committed to doing my part.

Notes

- 1 Alina Okinaka (Hokkaido, 1920 — Sao Paulo, 1991) was a painter linked to Seibi-Kai.
- 2 Massao Okinaka (Kyoto, 1913 — Sao Paulo, 2000) was a painter linked to Seibi-Kai, and responsible for introducing Sumi-ê (ink wash painting) to Brazil.
- 3 The galleries Chelsea, Azulão, Niterói, Astréia e Paulista were among the first galleries to operate in Sao Paulo. Starting from the 1960s, they played a crucial role in organizing numerous exhibitions featuring the works of Japanese-Brazilian artists.

ROBERTO OKINAKA (Sao Paulo, 1956) is an artist, curator, museologist and researcher of Japanese and Japanese-Brazilian culture. He was the cultural director of the Brazilian Society of Japanese Culture, curator of the Museum of Japanese-Brazilian Art, and president of the Visual Arts Commission of the Bunkyo Salon. He served as a museologist at the Museu Afro Brasil (2004–2023) and works as a consultant and coordinator in the acquisition of works by Japanese-Brazilian artists for institutional collections such as Pinacoteca do Estado de São Paulo, the Museum of Contemporary Art of the University of Sao Paulo, the Museu de Arte do Rio, the Museum of Fine Arts of Rio de Janeiro and the Historical Museum of Japanese Immigration in Brazil.

Notas

- 1 Alina Okinaka (Hokkaido, 1920 — São Paulo, 1991) foi uma pintora ligada ao Seibi-Kai.
- 2 Massao Okinaka (Quioto, 1913 — São Paulo, 2000) foi um pintor ligado ao Seibi-Kai e introdutor do Sumi-ê no Brasil.
- 3 As galerias Chelsea, Azulão, Niterói, Astréia e Paulista estavam entre as primeiras galerias a atuar em São Paulo e realizaram, a partir da década de 1960, muitas exposições de artistas nipo-brasileiros.

ROBERTO OKINAKA (São Paulo, 1956) é artista, curador, pesquisador das culturas nipo-brasileira e japonesa e museógrafo. Foi diretor cultural da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, curador do Museu de Arte Nipo-Brasileira e presidente da Comissão de Artes Plásticas do Salão Bunkyo. Foi museógrafo do Museu Afro Brasil (2004–2023) e trabalha como consultor e agente da formação dos acervos de artistas nipo-brasileiros em museus como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea da USP, o Museu de Arte do Rio, o Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro e o Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil.



2 / Yuji Tamaki
Paisagem Boliviana, 1973
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
50 × 50 cm

玉木勇治
ボリビアの風景
キャンバスに油彩



←

3 / Massao Okinaka

Provincia de Shiga, 1928-1929

Tinta sumi e gansai sobre papel

[Sumi and gansai ink on paper]

36,5 × 55 cm

オキナカ・マサオ

滋賀の

紙に顔彩と墨汁



4 / Alberto da Veiga Guignard

Aquarela Serra do Mar (Itatiaya), 1941

Aquarela e guache sobre papel

[Watercolor and gouache on paper]

25 × 33 cm

セーハ・ド・マールの水彩 (イタチアイア)

無題

水彩、ガッシュ



5 / Flávio Shiró

Sem título [Untitled], final da déc. 1940 [Late 1940's]

Óleo sobre cartão [Oil on cardboard]

36 × 50 cm

フラヴィオ・シロー

無題

厚紙に油彩



6 / Luis Nishizawa
Valle de Oaxaca, 1978-1980
Óleo sobre madeira [Oil on wood]
14 × 31 cm

ニシザワ・ルイス
オアハカ盆地
木に油彩



7 / On Kawara

Sem titulo da série I Got Up

[Untitled from the I Got Up series], 1968

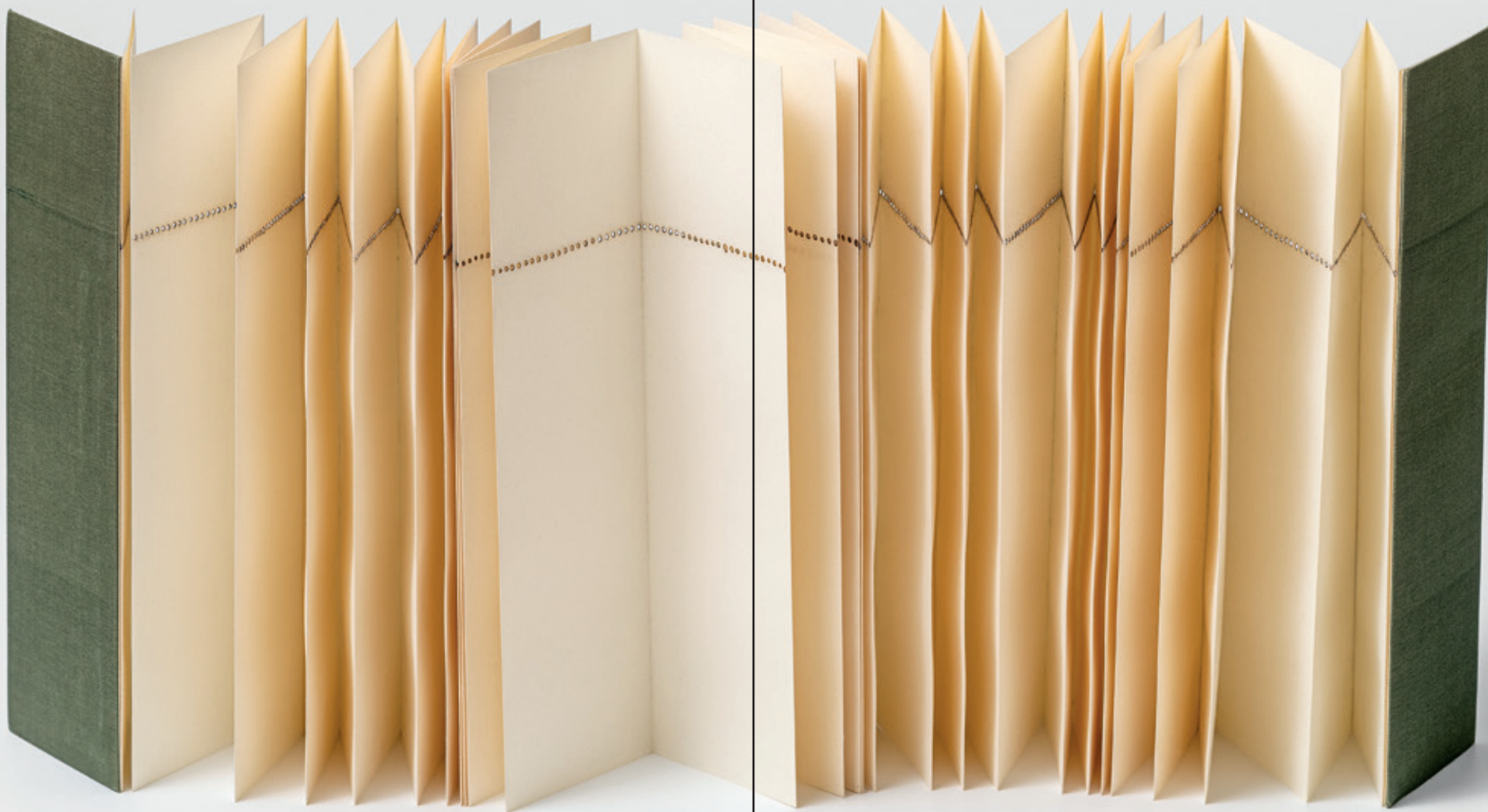
Cartão postal e carimbos [Postcard and stamps]

9 × 13 cm

河原温

無題 《I Got Up》シリーズより

葉書



8 / Rivane Neuenschwander

Paisagem Dobrada, 2000

Caderno japonês perfurado com incenso

[Japanese notebook perforated with incense-stick burns]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

リヴァーネ・ノイエンシュヴァンダー

折りたたまれた風景

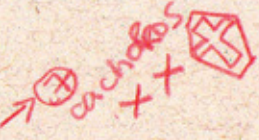
和綴じ

Chácara do Ruffo (1980-1988)

← ESCOLA (3km)

ESTRADA DO RUFFO (TERRA)

mega enchame de abelhas



Fábrica da Komatsu (500m)

casinha da Cassia (6-serie)

descida / andar de biudeta

→ granja vizinha

brocolis
Subida
brocolis

couve
couve
couve
couve

coqueiros antigos
galpões de granja abandonados

take-nô-kô bambuzal

território dos tios e avós.

caminho percorrido pela porca até ser assassinada

← pi queimar lixo

pepino

alface
alface
alface
alface

alface
alface
alface
alface

salsa
salsa
cebolinha
cebolinha
coentro
coentro

pedra de fruta com de

chiqueiro porcos
poço
aquário jap. de pedras abandonado e sapos gigantes

as vezes tinha bichinho dentro do coquinho.

jardim suspenso japonês abandonado

agrião na baixada

abacateiro grande

embira

caquizeiro ancião

coxa do ditchan

caixa de guaraná dos tios

riacho
tanque de água

bomba de água tec-tec-tec
território dos tios e dos avós

mato

strawberries by Alice Shintani

When we moved to the farmhouse in Raffo (neighborhood of Suzano, Greater Sao Paulo), it was a relief. The place had electricity! Up until then, I had accompanied my parents in exploring two or three other rural properties, I think in Jundiapéba or Itaquaquécetuba. They were places with very strange and dark *ofuro* baths, remnants of Japanese immigrants who had already passed to a better place, and I kept wondering how life would be without a refrigerator (as I was still unaware of the kerosene-based refrigeration, or even coal irons...). And the worst part, how I would negotiate the kitchen with the ghosts of the old owners, just relying on an oil lamp.

In Raffo's site, aside from the luxury of having light, the structure we found had been built by another family much more traditionally Japanese than ours, just like the other sites we had visited so far. The place used to be a poultry farm, which later turned into a strawberry plantation. My parents tried to continue with the strawberries, but I think something was lacking in caring for the fruits. It required constant manual thinning and, from time to time, covering the beds with black plastic. And I found the way we had to arrange the fruit packages somewhat strange: putting the small and deformed strawberries at the bottom, and the big, beautiful ones on the top layer. The result was that shortly after, we started dispatching lettuce, watercress, and kale boxes into my uncle's F-4000 trucks to the *Ceasa* wholesale market in Sao Paulo.

Though short-lived — the strawberry venture lasted just one season — it was practically the only red experience we had during our time at Raffo. There was a later attempt with tomatoes, but I guess, judging by the glances of everybody, my father had a serious accident with pesticides, and the tomatoes were definitively aborted.

Furthermore, tomatoes were not strawberries, and strawberries were sweet, even though we couldn't eat them, small or large ones, due to the ever-looming risk of intoxication.

morangos por Alice Shintani

Quando nos mudamos para a chácara do Raffo (bairro de Suzano, na Grande São Paulo), foi um alívio. O lugar tinha eletricidade! Até então tinha acompanhado meus pais no reconhecimento a dois ou três outros sítios, acho que em Jundiapéba ou Itaquaquécetuba. Eram lugares com *ofurôs* bem estranhos, escuros, de imigrantes japoneses que já tinham ido para melhor, e ficava me perguntando como é que iria ser a vida sem geladeira (pois eu ainda desconhecia a estória da refrigeração a querosene, ou mesmo do ferro a carvão...). E o pior, como é que iria negociar a cozinha com os fantasmas dos velhos proprietários, na base do lampião.

No Raffo, tirando o detalhe da luz, a estrutura que encontramos havia sido construída por outra família bem mais niponicamente original que a nossa, como nas demais chácaras que visitamos. O lugar tinha sido uma granja, que havia virado plantação de morangos. Meus pais tentaram prosseguir com os morangos, mas acho que faltou um pouco de algo para cuidar das frutas. Era necessário ficar sempre desbastando, passando chapinha e, de tempos em tempos, cobrir os canteiros com plástico preto. E eu achava meio estranho a maneira como a gente tinha que montar as cumbucas: colocar os morangos pequenos e os deformados por baixo e os grandes, bonitos só na camada de cima. O que virou é que, pouco tempo depois, passamos a despachar alface, agrião e couve para os F-4000 dos meus tios feirantes e para o Ceasa.

Mesmo rápida — durou uma estação a empreitada com os morangos — foi praticamente a única experiência vermelha da nossa temporada no Raffo. Houve algum momento depois uma tentativa com tomates, mas meu pai, pelos olhares, acho que teve um acidente grave com agrotóxicos e os tomates foram definitivamente abortados.

Ademais, tomates não eram morangos, e morangos eram doces, mesmo que a gente não pudesse comê-los, pequenos ou grandes, sob o risco da sempre iminente intoxicação.

←

9 / Alice Shintani

Raffo, 2008

Lápis de cor sobre papel

[Color pencil on paper]

21 × 29,7 cm

シントニ・アリス

ラッフオ

紙に色鉛筆

10 / Ioitiro Akaba
Fazenda, déc. 1950 [1950's]
Grafite e óleo sobre papel
[Graphite and oil on paper]
47,8 × 33,5 cm
アカバ・イオイチロ
農場
紙にグラファイト、油彩



11 / Ioitiro Akaba
Dezennho, déc. 1950 [1950's]
Óleo sobre papel [Oil on paper]
33,4 × 48 cm
アカバ・イオイチロ
図面
紙に油彩



12 / Masayo Seta
 Sem título [Untitled], 1987
 Guache e grafite sobre papel
 [Gouache and graphite on paper]
 32,5 × 45 cm
 セタ・マサヨ
 無題
 紙にガッシュ、グラファイト

13 / Ubirajara Ferreira Braga

Masayo Ceta, 1987

Guache, esferográfica, hidrocor e pastel oleoso sobre papel

[Gouache, ballpoint pen, marker and oil pastel on paper]

66,5 × 50 cm

フビラジャラ・フェレイラ・ブラガ

マサヨ・セタ

紙にガッシュ、ボールペン、マーカー、オイルパステル





14 / Tomoo Handa
Autorretrato [Self portrait], 1932
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
28 × 23 cm

半田知雄
自画像
キャンバスに油彩

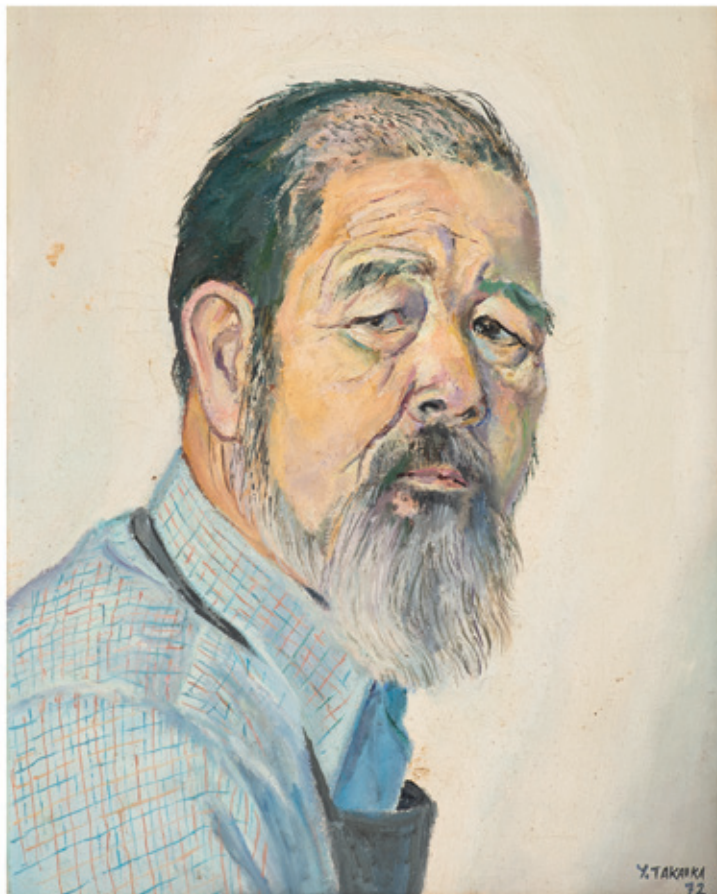


15 / Alina Okinaka
Retrato de Akiko, 1952
Óleo sobre cartão
[Oil on cardboard]
58,5 × 48 cm

オキナカ・アリーナ
アキコの肖像画
厚紙に油彩

16 / Ismael Nery
Retrato de Foujita, 1931-1932
Aquarela sobre papel [Watercolor on paper]
35,5 × 28 cm
イスマエル・ネリ
フジタの肖像画
紙に水彩





17 / Yoshiya Takaoka
Autorretrato [Self portrait], 1972
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
41 × 32,5 cm

高岡由也
無題
キャンバスに油彩、コラージュ

18 / Yoshiya Takaoka
A maior vitória, déc. 1950 [1950's]
Cerâmica [Ceramics]
4,5 × 34,5 × 34,5 cm

高岡由也
最大の勝利
陶器



19 / Léonard Tsuguharu Foujita
Chat, 1931
Nanquim e aquarela sobre papel
[China ink and watercolor on paper]
28 × 39 cm

レオナルド・ツグハル・フジタ
猫
紙に墨、水彩

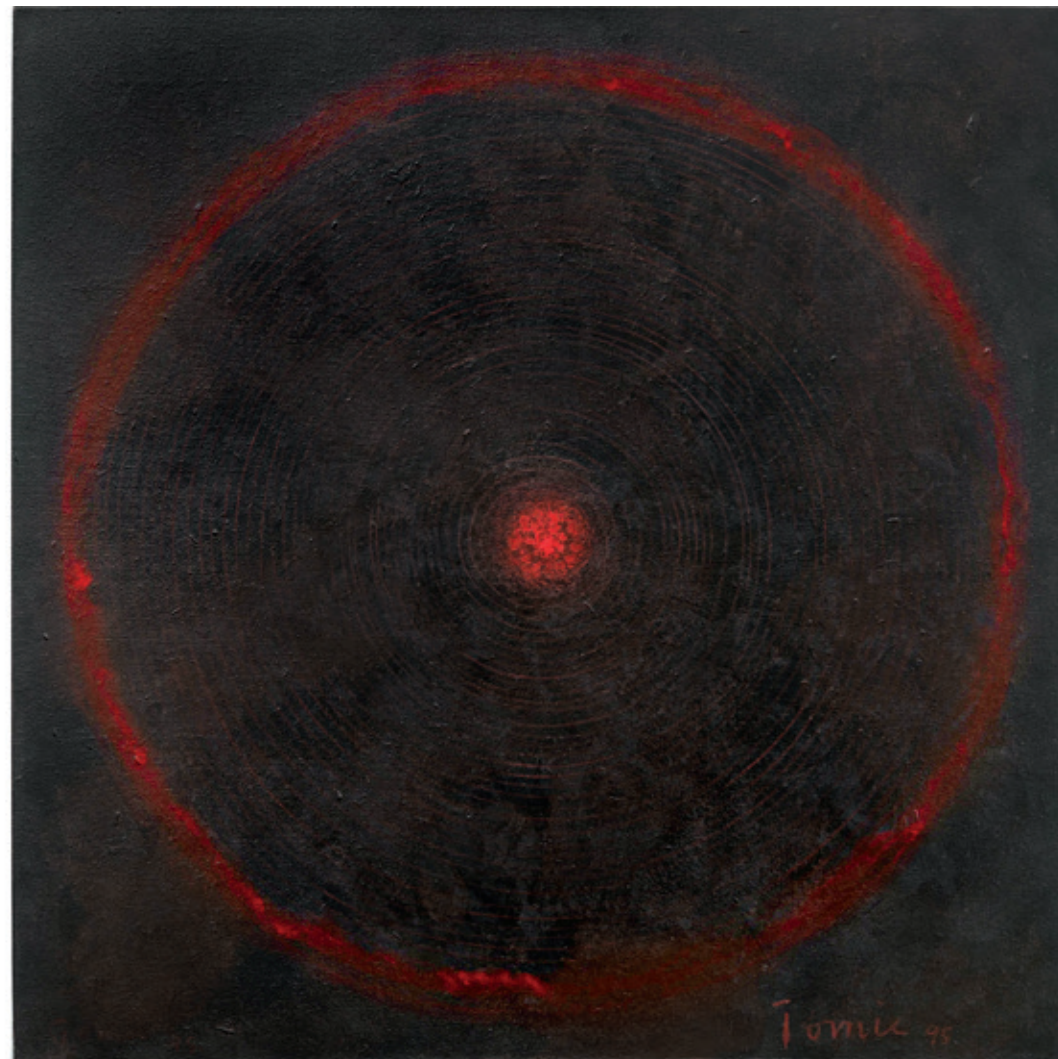


20 / Léonard Tsuguharu Foujita
Bouquet de branches fleuries, 1918
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
65 × 50 cm

レオナルド・ツグハル・フジタ
花の枝
キャンバスに油彩

21 / Tomie Ohtake
Sem título [Untitled], 1994
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
100×100 cm

大竹富江
無題
キャンバスに油彩





22 / Kazuya Sakai
Caligrafia N 18, 1956
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
60 × 90 cm

酒井和也
書道 N18
キャンバスに油彩



23 / Kazuo Wakabayashi
Videira, 2015
Folhas metálicas e acrílica sobre tela
[Metalic leaves and acrylic on canvas]
151 × 150 cm

若林和男
ぶどうの木
キャンバスに金属箔とアクリル



24 / Kazuya Sakai
Sem título [Untitled], 1962
Técnica mista e folha de ouro sobre madeira
[Mixed media and gold leaf on wood]
245 × 211,5 × 2,7 cm

酒井和也
無題
木に金箔

25 / Manabu Mabe
Arashi no Me, 1961
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
185 × 191 cm

間部マナブ
嵐の目
キャンバスに油彩

26 / Waichi Tsutaka
Sem título [Untitled], 1959
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
98 × 131 cm

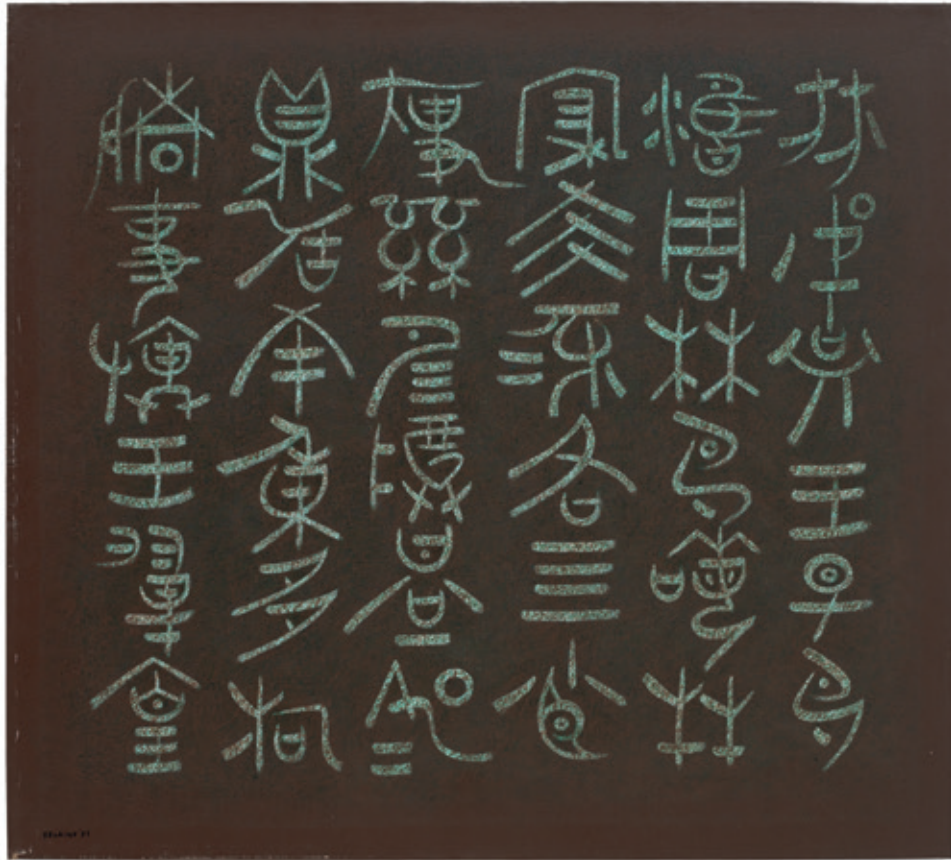
津高和一
無題
キャンバスに油彩、コラージュ

→





W. Taniaka - 59



27 / Sachiko Koshikoku
Sem título [Untitled], 1993
Acrílico sobre tela [Acrylic on canvas]
138 × 153 cm

越國幸子
無題
キャンバスにアクリル

28 / Akinori Nakatani
Sem título [Untitled], c. 1981
Cerâmica esmaltada [Glazed ceramics]
23 × 7 × 6 cm

中谷哲昇
無題
釉薬セラミックス



29 / Megumi Yuasa
Árvore, déc. 1980 [1980's]
Tinta acrílica sobre cerâmica esmaltada
[Acrylic on glazed ceramics]
72×60×65 cm

ユアサ・メグミ
木
陶器（登り窯）に鉄、コバルト





30 / Megumi Yuasa
Elmo, 1985
Cerâmica esmaltada
[Glazed ceramics]
26 × 28 × 14 cm
ユアサ・メグミ
ヘルムート
釉薬セラミックス



31 / Megumi Yuasa
Espássaro, 1995
Cerâmica esmaltada, ferro, aço e alumínio
[Glazed ceramics, iron, steel and aluminium]
219 × 55 × 17 cm
ユアサ・メグミ
鳥
釉薬セラミックス、鉄、スチール、アルミニウム

32 / Shoko Suzuki
Terra, 1983
Ferro e cobalto sobre
cerâmica [Iron and cobalt
on ceramics]
35 × 39 × 40 cm
鈴木章子
地球
セラミック上の鉄とコバルト



33 / Shoko Suzuki
Terra, 2002
Ferro e cobalto sobre cerâmica
[Iron and cobalt on ceramics]
53 × 33,5 × 33,5 cm
鈴木章子
地球
セラミック上の鉄とコバルト





34 / Toshiko Ishii
Sem título [Untitled], 2000
Sometsuke em cerâmica
[Sometsuke on ceramics]
3,5 × 31,5 × 32 cm

石井敏子
八角皿
陶器に染付



35 / Toshiko Ishii
Sem título [Untitled], 1998
Sometsuke em cerâmica
[Sometsuke on ceramics]
28,5 × 10 × 10 cm

石井敏子
無題
陶器に染付

36 / Kimiko Suenaga
Infinito, 2006
Cerâmica [Ceramics]
25 × 30 × 27 cm

末永喜美子
無題
陶器



37 / Kimi Nii
Oval, 2020
Cerâmica esmaltada [Glazed ceramics]
26 × 26 × 25 cm

ニイ・ミキ
無題
釉葉セラミックス



38 / Akinori Nakatani
Sem título [Untitled], 1981
Cerâmica esmaltada
[Glazed ceramics]
26 × 18,5 × 8,5 cm

中谷哲昇
無題
釉葉セラミックス



39 / Akinori Nakatani
Instrumento religioso, 1980
Cerâmica esmaltada
[Glazed ceramics]
42 × 17 × 10,7 cm

中谷哲昇
無題
釉葉セラミックス





40 / Wesley Duke Lee

Cinco comentários ternos sobre o Japão ou Obrigado Japão!, 1965

Óleo e colagem sobre tela

[Oil and collage on canvas]

Conjunto de 5 [Set of 5], 130 × 97 cm cada [each]

ウェスリー・デューク・リー

日本に関する5つのコメント、あるいは、ありがとう日本！

キャンバスに油彩、コラージュ



meda

41 / León Ferrari
Amate, 1997
Relevo (Braille) sobre impressão fotográfica
[Relief (Braille) on photo print]
38,5 × 29 cm
レオン・フェラーリ
写真印刷に浮き彫り (点字)





42 / Adriana Varejão
Prato com mariscos, 2011
Óleo sobre fibra de vidro e resina
[Oil on fiberglass and resin]
150×150×25 cm

アドリアナ・ヴァレジオン
海鮮と皿
グラスファイバーと樹脂に油彩



43-45 / Artista indefinido (Shunga)

[Artist unidentified]

Sem título [Untitled], 1830-1860

Tinta gansai sobre seda

[Gansai ink on silk]

21 × 28 cm

作家不祥

無題

シルクに顔彩



46 / Utagawa Yoshitora
Sem título [Untitled] (Ukiyo-ê), 1862
Xilogravura sobre papel washi [Woodcut on washi paper]
37×74 cm

歌川芳虎
無題 (浮世絵)
版画

47 / Gabriel Orozco

Roto Shaku 26, 2015

Fita plástica e grafite sobre madeira

[Plastic tape and graphite on wood]

181 × 4 × 4 cm

ガブリエル・オロスコ

ロト・シャク 26

木にプラスチックテープ、グラファイト



48 / Yuli Yamagata

Chorume, 2021

Materiais variados, fibra de vidro e resina

[Varied materials, fiberglass, and resin]

33×182×149 cm

ヤマガタ・ユリ

グラスファイバー、樹脂など



49-54 / Massao Okinaka
Bunsen (Shijo-ha), 1928-1932
Tinta sumi e gansai sobre papel washi [Sumi and gansai ink on washi paper]
56 × 45 cm cada [each]

オキナカ・マサオ
文僊（四条）
和紙に顔彩と墨汁













Gomide&Co

Diretoria Directors

ディレクター

Thiago Gomide

Fabio Frayha

Luisa Duarte

Bruna Grinsztejn João

Vendas Sales

販売

Luyza De Luca

Clara Bueno

Produção e Acervo

Production and Registrar

製作・レジストラ

Marcela Fleury

Maria Julia Barbarini

Comunicação e Pesquisa

Communication and Research

広報・リサーチ

Giovanna Bragaglia

Eduardo Vasconcellos

Financeiro e Administrativo

Finance and Facilities

経理・設備管理

Regina Oliveira

Gabriela Gonçalves

Rafael Aguiar

Operações Operations

運営

Tiago Souza

Camila Nascimento

Fabio de Paula

Fabio dos Santos

Lucia Rodrigues

Marcia Neves

Océlio Victor

Curador Curator

キュレーター

Yudi Rafael

Consultor Consultant

アドバイザー

Roberto Okinaka

Expografia Exhibit Design

展示デザイン

Anna Ferrari

Beatriz Agostini Teixeira

Marina Cortopassi

Design Gráfico Graphic Design

グラフィックデザイン

Elaine Ramos

Julia Paccola

Nikolas Suguiyama

Tradução (inglês) Translation (English)

翻訳 (英語)

Adriana Francisco

Tradução (japonês) Translation (Japanese)

翻訳 (日本語)

Anna Ligia Pozzetti

Miwa Negoro

Revisão (português) Proofreading (Portuguese)

校正 (ポルトガル語)

Duda Costa

Revisão (japonês) Proofreading (Japanese)

校正 (日本語)

Miwa Negoro

Tratamento de imagem Image processing

画像処理

Carlos Mesquita

Impressão Print

印刷

Ipsis Gráfica e Editora

Fotografia Photography

写真

Catalina Romero 41; Cortesia Alice Shintani 9;

Cortesia Almeida & Dale 19; Cortesia Aloisio

Cravo-Arte e Leilões 4; Cortesia Galeria Interart

6; Ding Musa 16; Edouard Fraipont 1-3, 5, 8,

10-15, 17, 18, 20-23, 25-39, 40 (detalhe), 43,

44-47, 49-54, vistas da exposição [exhibition

views]; Eduardo Ortega 48; Gustavo Antonio

Lowry 24; Jiayun Deng 47; Sérgio Guerini 40, 42;

Yan Bohac 7

Agradecimentos Acknowledgements

謝辞

Almeida & Dale, Akemi Kusuno, Américo

Ikoma, Ateliê Adriana Varejão, Bruno Ishikawa,

Cecília e Cesar Hirata, Cecília Ribeiro, Cristina

Rocha, DAN Galeria, Erli Fantini, Espaço Arte

M. Mizrahi, Família Ferrari, Família Fukushima,

Família Mabe, Família Nakatani, Família

Okinaka, Família Suzuki, Fernando Cembranelli,

Fernando Ticoulat, Fundación Augusto y León

Ferrari Arte y Acervo, Galeria Fortes D'Aloia

e Gabriel, Galeria Marcelo Guarnieri, Galeria

Vasari, Galerie Chantal Crousel, Galerie Laurent

Godin, Guillermo Katz, Hideko Suzuki Taguchi,

Inês Gontijo, James Lisboa Escritorio de Arte,

Lilian Malta, Lemos de Sá Galeria de Arte,

Marcos Coelho Benjamin, Marcos Concilio,

Museu de Arte Osório Cesar, Naoko e Megumi

Yuasa, Paulo Miyada, Pinakothek, Rachel

Hoshino, Tomas Cunzolo

Esse catálogo foi editado em São Paulo no inverno de 2023 por ocasião da mostra O curso do sol na Gomide&Co. O livro foi composto nas fontes Source Sans, Leitura Sans e Serif sobre papel offset 90g/m² e Munken Lynxs Rough 120g/m², impresso e encadernado pela Ipsis em tiragem de 1000 volumes.

This exhibition catalog was edited in Sao Paulo during winter 2023 in the occasion of the show The Sun's Path at Gomide&Co. The book was composed of Source Sans, Leitura Sans and Serif fonts on paper Offset 90g/m² and Munken Lynxs Rough 120g/m², printed and bound by Ipsis in a print run of 1000 copies.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

O curso do sol; The Sun's Path; 日の道や / organização Gomide&Co e Yudi Rafael; curadoria Yudi Rafael — tradução (inglês) Adriana Francisco, tradução (japonês) Anna Ligia Pozzetti, Miwa Negoro. 1. ed. — São Paulo: Gomide&Co, 2023.

Edição trilingue: português/inglês/japonês.
ISBN 978-65-995587-1-9

1. América Latina — Cultura. 2. Artes — Exposições — Catálogos. 3. Diáspora. 4. Japão — Cultura. I. Gomide&Co. II. Rafael, Yudi.

23-167278

CDD 700.74

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes: Catálogos de exposições 700.74
Aline Graziele Benitez, Bibliotecária — CRB-1/3129

注

<?>「サンパウロ美術研究会・聖美」、通称「聖美会」は、一九三五年に芸術家の半田知雄氏によって設立され、高岡由也、桧垣肇、高橋吉左衛門、富岡清治と玉木勇治が所属した研究会であった。当時は、会議を開催し、作品を共有し、展示会や子供たちへの芸術指導を行っていた。1947年以降、第二次世界大戦による活動停止後、活動は再開され新しいメンバーとして間部学、大竹富江、オキナカ・アリーナ、オキナカ・マサオ、田中颯郎、若林和夫、福島近、吉本マリを迎える。新たなメンバーと共に一九五二年から解散する1970年まで団体旅行や聖美会の展示会等を主催した。<?>オキナカ・アリーナ（北海道出身、1920 - サンパウロ、1991）：聖美会に所属した画家<?>オキナカ・マサオ（京都、1913 - サンパウロ、2000）：聖美会に所属した画家<?>チェルシー、アズロン、ニテロイ、アストレイア、パウリスタなどのギャラリーはサンパウロ市で最初に創設された5つのギャラリーであり、1960年代以降、日系ブラジル人アーティストによる多くの展覧会を開催した。

オキナカ・ロベルト（1956年、サンパウロ生まれ）は、美術家、キュレーター、日本および日系ブラジル文化の博物館学者、研究者。ブラジル日本文化福祉協会（文協）の文化局長、ブラジル日系美術館のキュレーター、文協サロンの視覚芸術委員会会長、アフロ・ブラジル美術館の博物館学者（2004～2023年）を歴任。サンパウロ州立美術館ピナコテカやサンパウロ大学現代美術館、リオ美術館、リオデジャネイロ国立美術館、ブラジル日本移民史料館などインスティテューションのコレクションで、日系ブラジル人作家の作品収集のコンサルタントやコーディネーターを務める。

オキナカ・ロベルト（一九五六年、サンパウロ生まれ）は、美術家、キュレーター、日本および日系ブラジル文化の博物館学者、研究者。ブラジル日本文化福祉協会（文協）の文化局長、ブラジル日系美術館のキュレーター、文協サロンの視覚芸術委員会会長、アフロ・ブラジル美術館の博物館学者（二〇〇四～二〇二三）を歴任。サンパウロ州立美術館ピナコテカやサンパウロ大学現代美術館、リオ美術館、リオデジャネイロ国立美術館、ブラジル日本移民史料館などインスティテューションのコレクションで、日系ブラジル人作家の作品収集のコンサルタントやコーディネーターを務める。

を持ち込み、彼は八角形のスペースで素晴らしい展覧会を開催しました。その後、私は大竹富江研究所でも彼の展覧会をプロデュースしました。

「YR」.. 日系ブラジル人芸術家の制作や展覧会に関する研究を始めたときに私の印象に残ったのは、二〇〇八年の日本人ブラジル移民百周年に際して、その多くでされたお仕事です。作品の研究と所在情報の収集に貢献されたことに加え、各施設の所蔵となるよう多くの作品が寄贈されることに取り組まれたそうです。これらのプロジェクトについて少しお話いただけますか。

「RO」.. 一九九二年にピナコテカで両親の展覧会を企画したとき、エマノエル・アラウージョ氏は私に作品の寄付を組織するよう勧められました。彼はこれらの作品が美術館の所蔵となることの重要性を擁護し、そこから寄贈が始まりました。移民百周年の時期が来たとき、再び美術館のことを考え、なぜ多くの優れた芸術家がこれらのコレクションに収蔵されていないのかと自問しました。ピナコテカのマルセロ・アラウージョ氏に話に行き、収蔵されている日系ブラジル人の作品リストをもらうと、多くの重要な名前が欠けていることに気づきました。そこで私はキャンペーンを実施し、芸術家やその家族に作品を寄贈してもらおうと考えました。自ら何人の芸術家や相続人たちと話をしに行き、私自身も家族のコレクションから寄贈しました。百周年の年にピナコテカのために約四十点の作品を得ることができました。

同じ時期に、サンパウロ大学の現代美術館 (MACUSP) から電話がありました。リスベット・レボロ氏から、聖美会の作品のキュレーションを手伝ってほしいと頼まれました。エウヴィーラ・ヴェルナスキ氏は何が収蔵されているか見えていて、私は聖美芸術家の作品を探しに行きました。問部家とその相続人たちと話し、MACUSPで大きな展示会を開催しました。それと同時に、リカルド・オタタ氏から電話があり、パウロ・エルケンホッフ氏に会って、大竹富江研究所のプロジェクトについて話したいと言われました。話し合いの結果、パウロ氏は私を「agostinho」(視線の繋がり) 展のアシスタントキュレーターに招待してくれました。それに加え、文協からも声をかけられ、彼らのためにもいくつかの仕事をしました。また、聖美の先駆者である日系ブラジル人、抽象主義者と現代人の作品を集めたロダンバイア美術館での展覧会のキュレーションも務めました。そして実業家

のニシムラ・パウロ氏の後援を受け、一〇名の芸術家をサルバドールに連れて行くことができました。

「YR」.. 「視線の繋がり」展でのパウロ・エルケンホッフ氏との仕事はどうでしたか。

「RO」.. パウロ氏に会ったとき、会話はとてもうまくいき、短期間ですべての作品を集めることができました。私が名前を提案し、芸術家に絵画を依頼し、一緒にアトリエを訪れました。これまでとは違う提案だったので、その展覧会に携わることができて嬉しかったです。パウロ氏は、日本美術がブラジルにどのように存在するのか、そして日系ブラジル人を他の芸術家から切り離して、あたかもブラジル美術の外側にいるかのように紹介しないという考えを持ち出しました。そのとき、多くの美術館には抽象主義者以外の聖美芸術家の作品がないという話になりました。

「YR」.. ピナコテカについて述べましたが、リオ美術館 (MMA) などの他の美術館への日系ブラジル人芸術家の作品の寄贈も組織されており、全国の施設で日系ブラジル人のコレクションを構築する取り組みも続けられています。このプロセスはどのように進んでいますか。

「RO」.. パウロ・エルケンホッフ氏がリオ美術館の館長に着任したとき、MMAのために計百五十点近く作品を入手できました。彼はコレクション形成の責任者であり、日系ブラジル人のコレクションを構築するため私を誘ってくれました。そして聖美芸術家の作品を持って行き、多くは私の家族のコレクションから、他のものは私が仲介したものです。高岡由也、マサオとアリーナ、鈴木威、高橋吉左衛門、岡本アヤオ、越石幸子、工藤ジエームズなど。私は引き続き彼と仕事をしています。現在、私たちはリオデジャネイロ国立美術館で日本人と日系ブラジル人のコレクション形成を手がけています。さまざまな世代の日系ブラジル人の芸術に関する経験や情報を共有していることを嬉しく思います。それはたぶん歴史にとって重要であり、私はそれを自分だけのものにしてこの世を去っていくわけにはいきません。誰もがブラジルの芸術に貢献できるので、私も自分の役割を果たしたいと思います。

には多くの宗教関連の施設があり、カンドンプレの美しさは印象に残りました。一九七〇年代に私の初仕事であったイタワー銀行で働いていたとき、出荷部門の同僚は全員黒人でした。ダウンタウン、シャー高架橋やファンクダンスパーティーにも一緒に遊びに行きました。私の友人の大多数はトレイロに通っていました。私は前から精神性やオリシャに興味があり、シャンゴ、オシヨシとエシユの加護を受けていると何度か言われたことがあります。また、マリオ・デ・アンドラーデ図書館で、黒人運動が主催した人種差別に関する講演を見たことも覚えています。この講演は、人種差別に対処することはすべての人の責任であることを理解するためにも重要でした。その後、私の作品に、カンドンプレのイニシエーションで使用されるホロホロ鳥の羽などの素材を使用するようになりました。

「YR」：アフロ・ブラジル美術館で日系ブラジル人芸術家の作品展を見た記憶があります。これらの展覧会とはどのような関わりがありますか。

「RO」：日系ブラジル人が多く含まれるオドリコ・タバレスのコレクションの展示会を開催しました。実際には、間部マナブさんのように抽象主義者が多かったのです。エマノエル氏によるキュレーションでした。それから私は、個人のコレクションや日本館から預かった十八世紀から十九世紀の日本の漆器と、父から始まり私が来日する度に補足した家族のコレクションから一九世紀の浮世絵を含む、春をテーマとした展覧会を企画しました。最近では、アフロ・ブラジル美術館とアトリエ・フィダルガと提携して、フィダルガの日本人および日系ブラジル人芸術家を含めた現代美術展を開催しました。当時、なぜアフロ美術館で日本人の展覧会を開催するのかと尋ねられました。この博物館はブラジル人の成り立ちについて語るのだと私が言うと、エマノエル氏はブラジルとはそういうものだと言ってくれました。

「YR」：そして、これまでの活動における聖美会の役割について教えてください。

「RO」：私は、聖美会創立の先駆者たち、越石幸子、楠野友繁、近藤敏、豊田豊など第二次世界大戦後にブラジルに来た芸術家たち、および芸術をする日系人たちと、ずっと良好な関係を築いてきました。私は彼らの作品を知っていて、全員と仲がよかったです。芸術家の子もだからか、展覧会や展示制作、キュレーションの依頼も受け始めました。在東京ブラジル大使館での展示会まで企画させていただきました。

私は、文協(ブラジル日本文化福祉協会)から、文化局長兼視覚芸術委員会の委員長となるよう声をかけられました。私はイベントや展覧会、そしてその予算のほとんどが画家のフクシマ・チカシ氏からの寄付で賄われていた日伯美術館のことを担当していました。しかし、数年間その職に留まり、非常に難しいことであることがわかりました。スポンサーがついたとしても、美術館や作品への投資はほとんどありませんでした。それにもかかわらず、ブラジル日本文化協会は私たち全員にとって不可欠でした。聖美サロンに次ぎ、日本人と日系人の芸術家たちによるサロンが、芸術家の種族的出身に関係なく賞を授与しながら、文協で引き続き開催されました。それらは誰でも参加することができました。

「YR」：会話の中でギャラリーの話題もよく出ます。一九六〇年代に日本人芸術家が協力したチエルシー、アズロン、ニテロイ、アストレイア、パウリスタなどのギャラリーに加え、一九八〇年代初頭に登場したデコギャラリーについて言及されています⁴。デコの共同創設者である鈴木秀子さんとは、前も今も近い関係にあるそうです。お二人と一緒に仕事をされたことはありませんか。あのときのギャラリーの役割についてどのように理解されていますか。

「RO」：デコは、さまざまな世代の日系ブラジル人芸術家にとって基準点でした。日本人芸術家がビエンナーレに参加するために来伯したとき、必ずギャラリーを訪れました。そして全員が集まりました。越石幸子、豊田豊、近藤敏など、一九六〇年代に移住してきた多くの芸術家がデコで展覧会を開催しました。一九九〇年代から、デコは日本と日系ブラジル人の現代美術に焦点を当て始め、私がコンサルタントとなり、展覧会の展示デザインを手がけました。日本人芸術家の三梨伸氏も、ビエンナーレに参加した際、デコギャラリーでも展覧会を開催しました。そして彼のアシスタントであった芸術家の吉沢太氏と仲良くなりました。この友情から、私たちは日本で日系ブラジル人の、そしてブラジルで日本人の展覧会を開催し、そのうちの一つがサンパウロ大学の現代美術館(MAC USP)で開催されました。エマノエル・アラウージョ氏が館長の時代に、ピナコテカに三梨氏の提案

「YR」…聖美会の旅行はどのようでしたか。

「RO」…みんなが一緒に行けるようにバスを借りていました。大人たちは絵を描き、子どもたちは遊んでいました。ときには、子供たちは紙を持っていき、私たちは彩色したり、絵を描いたりしました。旅行の後、みんなが出来上がった作品を見せ合い、芸術家たちは分析したり、批評したり、コメントをしたりしていました。

少なくとも年に一回、間部マナブさんは、グループの芸術家と一緒に何とかしてどこかで展覧会を開催していました。さまざまな賞を受賞し、あのすさまじい成功を収めた後でも、彼は引き続き友人のことを心配していました。芸術家のレベルは異なっていて、売り上げに成功した者もいれば、ギャラリーさえ持っていない者もいたにもかかわらず、私たちはこのようにグループで出かけていました。私はその交流がとても好きでした。

「YR」…その当時、誰が一番親しかったですか。

「RO」…母²です。私は絶対母のそばを離れなかったのです。母が描いた多くの作品、私は母のスカートの裾を持ちながらその横にいました。母はときどきバスルームに閉じこもることがあり、私も必ず一緒にいました。母な誰にも批判されないように一人で絵を描くのが好きでした。一九五八年に夫婦で行った最初の個展で、母は批評家の間で成功を収めました。みんなが彼女のことを良く言いましたが、父³のことは誰も言いませんでした。それから母は、父から輝きを奪わないために、数年間絵を描きませんでした。

母は、家の世話をすることに加えて、よく父の作品を抱えて銀行の取締役などのような買い手にすすめるために出かけていました。そのうちの一人はタチバナ・フジオ氏で、彼は父の作品が好きでした。そのため、父の作品は現在サンタンデル銀行の収蔵品となっています。彼は、実際のところ、日系ブラジル人経営の初の銀行であった中南米銀行の取締役であり、中南米銀行は後に他の銀行に買収され、現在のサンタンデル銀行に至ったのです。

「YR」…展覧会に関する仕事について少しお話いただけますか。

「RO」…私は幼いころから父や聖美会の展覧会の組み立てを手伝っていました。ブラジルの宝石店でウインドドレッシングとして働いた後、一九八七年に、大阪の乃村工藝社で建築学、博物館や展示のデザインに関する

インターンシップを行いました。また、東京の会社でデザイナーとして数年間勤務し、母が亡くなった後の一九九二年にブラジルに帰国しました。

母の死をきっかけに、芸術家が生涯で様々な作品を制作し、その後亡くなり、誰にもそのアートを知られないことについて考えるようになりました。これではいけない、美術館で展示する必要があると思いました。そこでマリア・セシリア・フランサ・ローレンソ氏と話すことを決めました。彼女は、サンパウロ州のピナコテカ (Pinacoteca de São Paulo) の館長だったときにすでに *Nipo-brasileiros: nestres e alunos em 50 anos* (日系ブラジル人…五十年間に渡る師匠と弟子) 展を開催していたので、私は本を作りたいと言いました。私たちは、結局、*Perfida e vida* (永遠性と生命) という展覧会を開催することになり、それには彼女の文書が含まれていました。このプロジェクトをエマノエル・アラウージョ氏に紹介したら、彼はとても気に入って、ピナコテカで行うことを承諾してくれました。マリア・セシリアとは、ラサル・シーガル博物館で開催された *São Paulo: visão dos nipo-brasileiros* (サンパウロ・日系ブラジル人のビジョン) 展でも一緒に仕事しました。

エマノエル氏に会ったとき、私は早速彼と仕事を始めました。田中颯郎さん、高岡由也さんと半田知雄さんの作品を見つけれないかと尋ね、私は翌日にそれらを持って行きました。それから彼はピナコテカでのさまざまな背景画プロジェクトを手がけるために、声をかけてくれました。そして二〇〇〇年代初頭、彼はアフロ・ブラジル博物館 (*Museu Afro-Brasil*) の計画について話し、私を雇うつもりだと言ってくれました。ピナコテカでの時代からアフロ博物館で彼が亡くなるまで、三十年間彼と一緒に仕事しました。素晴らしかったです。彼はブラジル文化の重要人物の一人でした。ダイナミックで、常に質の高い仕事をしようとする人でした。何度も辞任しようとしたが、許してくれませんでした。彼と目線が似ているので美術館ではそれを欠くことができないと言って、行かせてくれませんでした。彼は単なる上司ではなく、師匠であり友人でもありました。

「YR」…その前からアフリカ系ブラジル人の文化に詳しくかったですか。

「RO」…子どものころから黒人の友人がいて、カンドンブレやアフリカ系ブラジル人の文化に興味がありました。私が七歳か八歳のとき、友達と一緒にサウーデ地区にあったトレイロ (祈禱場) を訪れました。サウーデ地区

- 天野はアメリカ大陸へ戻り、ペルーに定住した。
- 11 一九四一年、天野芳太郎はパナマで逮捕され、一九四二年にオクラホマのフォートスティル収容所に送還された。ルイジアナのリビングストーン収容所に移されたのち、捕虜交換で日本へ強制送還された。十年後、天野はアメリカ大陸へ戻り、ペルーに定住した。
- 12 Shinji Tanaka, *História da arte nipo-brasileira*, São Paulo: Hucitec, 2019, p.152.
- 13 例えば、楠野友繁やヨシタム・ヨウの記録を参照。Lisbeth Rebollo Gonçalves, “Nipo-brasileiros no acervo do MAC”, IN *Artistas Japoneses na Coleção do MAC*, São Paulo: MAC USP, 1985, p.26.
- 14 Eugenia Bogdanova-Kummer, *Bokujinkai: Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, Leiden – Boston: Brill, 2020.
- 15 Mariola Alvarez, “Calligraphic Abstraction and Postwar Brazilian Informalist Painting”, IN *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*, New York and London: Routledge, 2019, p.30.
- 16 Mariola Alvarez, “Minor Transnational Brazilian Art”, IN *Third Text*, 2016, p.77.
- 17 作家ダンカン・マクラーレンによって、河原が出会い《I met》に記録した作家のリストがまとめられている。https://onkawara.co.uk/styled-107/
- 18 作家ダンカン・マクラーレンによって、河原が出会い《I met》に記録した作家のリストがまとめられている。https://onkawara.co.uk/styled-107/
- 19 Karen Higa, “From Enemy Alien to Zen Master: Japanese American Identity in California during the Postwar Period”, IN *Hidden in Plain Sight: Selected Writings of Karen Higa*, Brooklyn: Dancing Foxes Press, 2022.
- 20 “Kazuya Sakai habla del zen-budismo: um orientalista em Lima”, interview to the newspaper *Diario El Comercio*, in 1962, reproduced IN Mercedes Casanegra, *Kazuya Sakai: Itinerários*, Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2005, p.111-113.を参照。

注

- 1 訳者注：日文研センターデータベース https://lapis.nichibun.ac.jp/haikai/haikai_i162.html
- 2 訳者注：『芭蕉 おくのほそ道』（岩波書店、一九五七年）ここでは現代語で表記した。
- 3 季語とは、俳句で季節の移り変わりを表す語。
- 4 Paulo Herkenhoff, *Laços do Olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão*, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p.103.
- 5 Shinji Tanaka, *História da arte nipo-brasileira*, São Paulo: Hucitec, 2019, p.219.
- 6 一九六三年、天野芳太郎は天野博物館を開館した。
- 7 ウェブサイト「ディスカバリー・ニックエイ」掲載、アン・カネコとのインタビューより。Miyoko Amano, “Yoshitaro Amano foi atraído pela cultura Chancay,” *Discovery Nikkei*, 2007: <https://5dn.org/pt/interviews/clips/1119/>
- 8 Giovana Delagrancia, “Vida e obra de Akinori Nakatani”, IN *Akinori Nakatani: sua obra e sua vida*, São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2019.
- 9 聖美会またはグルッポ・セイビは、一九三五年にサンパウロにて作家の半田知雄によって創設された。メンバーには、高岡由也、桧垣肇、高橋吉左衛門、トミオカ・キヨジ、玉木勇治などがいた。聖美会は、討論会や絵を描く遠足の企画、展覧会の宣伝、子供への美術教育を提供した。第二次世界大戦中、ブラジル政府によって中断されていたが、活動を再開した一九四七年以降は、間部マナブ、大竹富江、オキナカ・アリーナ、オキナカ・マサオ、フィラヴィオ・シロー、若林和男、福島近、ヨシモト・マリらが参加した。一九五二年から一九七二年まで聖美サロンを14回開催し、その後サロン文協へと引き継がれた。
- 10 一九四一年、天野芳太郎はパナマで逮捕され、一九四二年にオクラホマのフォートスティル収容所に送還された。ルイジアナのリビングストーン収容所に移されたのち、捕虜交換で日本へ強制送還された。十年後、

誰もがブラジルの芸術に貢献できます

オキナカ・ロベルト氏とのインタビュー

ユージ・ラファエル（以下YR）…まず、芸術家の間で育つという経験について少しお話しただけですか。

オキナカ・ロベルト（以下RO）…父や母がいい作品を作ると、家中が幸せでいっぱいになったことを覚えています。これは私に大きな印象を残しました。質素な食べ物を食べていても、みんなが喜んでいました。二人とも芸術家だったので、食事のときの会話のテーマは毎回芸術でした。まるで芸術を食していたかのようでした。両親は芸術に関してとても厳しくて、ある日、私が足で作品を指さしてしまっただけで父に怒られたことは今でも記憶に残っています。私は子どもだったけど、芸術作品は大事なものであり、そのように扱ってはいけないと父に言われました。父にとって芸術作品はまるで人間のようでした。

母は、芸術家の子どもは作品を見て、それを識別できなければならぬと言っていました。知らなければならぬ、と。母はそれを一回言いましたが、私はすぐに、ゴッホ、マティス、間部マナブなどの芸術家の作品を識別できるようになりました。父は出版社スキラによる現代美術の出版物と日本の伝統美術のコレクションを持っていました。厳しい状況にあっても、父はいい本を読むのが好きでした。膨大なコレクションでして、私も書籍購入の習慣を引き継ぎました。

幼いころ、家族にはあまり経済的な余裕がなかったので、おもちゃは自分たちで作っていました。姉が二人いて、私は女の子と双子です。紙に人の顔を描いて切り抜いて、口の中の歯を作ってその歯を抜く遊びをしていました。私は車も自分で作り、盆栽も作りました。父の古い花瓶を使って、道で拾った小石と苔を備えて庭園のようなコンポジションを作りました。当時、私たちは芸術家の子どもたち同士で仲良くしていました。聖美会¹の方々はよく海や山に出かけました。そして芸術家たちは全員家族を連れて行きました。

な、第三の形が形成された。特に、抽象美術の世界では、「異質な敵」として認識されていた日系アメリカ人は、「禅の達人」として見られるようになった。

一九五〇年代から一九七〇年代までアルゼンチン、後にメキシコで暮らした酒井和也は、現地の前衛運動に参加すると同時に、大学教授、文学翻訳家、日本美術のキュレーターとしても活躍した。酒井は自身が活動する場所の中で、これらの分野のつながりを積極的に促し、とりわけ翻訳は、彼が分野間の対話に大きく貢献する方法の一つだった。抽象美術やサブカルチャーで禅への関心が高まっていることに気づいた。酒井は、一九六〇年に禅仏教学者の鈴木大拙による入門書をスペイン語に翻訳した。

ブラジルでは、オキナカ・マサオが鈴木大拙の熱心な読者で、四条派の禅宗画の方法論を論じる際に大拙を引用している。酒井とオキナカは面識がなかったものの、禅の他にも、両者ともに歌川一門の浮世絵に関心を寄せていた。後に、レオン・フェラーリ、アドリアナ・ヴァレジョン、ヤマガタ・ユリなど、さまざまな世代のラテンアメリカの作家が、浮世絵を作品に取り入れた。一九五四年、酒井はブエノスアイレスのギャラリー・ボニーノで、浮世絵の展覧会を企画した。オキナカも数十点を収集しており、現在は彼の家族が管理している。

新しい世紀が幕をあけると、これらのイメーヅは、ブラジルで制作される美術の中に浸透していった。例えば、ヤマガタの作品において、浮世絵の幽霊は大衆文化を参照する膨大なレパートリーの一部であり、様々な素材で彼女の作品に取り入れられている。作品《Choume》は、水たまりの形をした半透明の樹脂で作られた彫刻である。スタジオにある材料や作品の断片、制作過程で消費された食べ物の残りが混ざり合い、肥沃で豊かな色彩を醸し出している。

シタニ・アリスにとって、本質主義的な批評的言説がしばしばマーケットによる民族的幻想への需要と結託してしまう美術界においても、アイデンティティを巡る交渉が続いている。サンパウロ郊外にある日本人移民の廃屋に移住した家族の思い出を回想した作品《ラッフォ》(二〇〇八)において、シタニはそのジレンマを描いている。自身の家族の農場の地図と文章を通して、彼女は生き残るための経済的困難を抱えながら、人生における耽美的側面と失望をなんとか乗り越えていくという身近な状況に直面しながら、豊穣な経験を過ごした時期を回想するのだ。

「口の道や」は、ブラジルで芸術交流と制作の場を創り出した聖美会の活動に参加した作家に着目する縦軸と、戦後の抽象芸術のディアスポラ的かつ国境を越えた展開を調査する横軸の二軸を通して、日系ディアスポラの物語を紹介するものである。移行という概念は、人々の移動だけでなく、芸術を育んできたイメーヅやアイデアの循環をも包含し、本展では、制限ゆえに特徴づけられた物語に焦点を当てる。本プロジェクトは、見過ごされ、忘れ去られ、あるいはエキゾチックなものとなれがちな軌跡や実践を可視化し、三カ国語の本書を通して展覧会を記録し、視野を広げることで、日系ディアスポラの作家の記憶に貢献することを目指している。

ユージ・ラファエル 研究者、キュレーター。コロンビア大学でラテンアメリカとイベリア文化の修士号を取得。近年、「進歩の嘘え」(Essa Pompéia 二〇二二)の補佐キュレーター、「絡み合うイメーヅ: フォトキュビズムのレンズからみるアジア・ブラジル」(Almeida&Dale SP: Arte: Rotas Brasileiras 二〇二二)や「アーティスト・レジデンシーケンブリッジ」(Occupação Hotel Cambridge 二〇一六)の共同キュレーターを務めた。アナ・チン著『マッタケ: 不確定な時代を生きる術』のポルトガル語訳共同訳者(『O cogumelo no fim do mundo』n.1 二〇二二)

の植物に関する精緻な習作や、十代の頃に勉学のため離れた村の一部を描いた滋賀の風景画も含まれる。展覧会では、数十年後の一九七〇年代にオキナカがボリビアとペルーを旅した際に描いたアンデス高原の油絵と並んで後者を鑑賞することができる。また、オキナカが描く儂げな風景は、日系メキシコ人画家ニシザワ・ルイスや、聖美会の同期である日系ブラジル人画家の玉木勇治やタナカ・ウオルター・シゲヒトの風景画とも相通じるものがある。

ゲットーとグローバルな舞台のはざままで

一九三五年、黄色人種移民の入国に対する反対運動が激化していた時期に、ミゲル・クートやオリベイラ・ヴィアナといった有力な著名人の支援を得て、半田知雄は聖美会を設立した。一九三七年には、国有化政策を口実にエスタド・ノヴォによる日本人移民に対する弾圧が始まり、第二次世界大戦でブラジルが連合国に参加すると、弾圧は強化されていった。このような状況下で、日系ブラジル人は、公の場で日本語を話すことや許可なく旅行することを禁じられ、恣意的な弾圧と投獄の対象となった。日本の新聞や学校は閉鎖され、日本語の出版物も没収された。

アメリカ大陸では、「黄禍論」の物語は、スパイ行為や国家安全への潜在的脅威を口実に、人種的基準に基づく排除と同化政策の慣行を伴っていた。第二次世界大戦中、約十一万人の日系アメリカ人が強制収容所に送られた。さらに、パナマやペルーなどのラテンアメリカの諸国も、日本生まれの住民をアメリカの強制収容所に送還した。実業家の天野芳太郎もこの例に漏れず、画家シンキ・ヴェナンシオは、同じ運命を避けるために家族が身を隠さなければならなかったと回想している。ブラジルでは、リオデジャネイロで風景画を描いた高岡由也がスパイ容疑で逮捕された¹²。この期間、聖美会の集団活動は中断され、一九四七年まで再開を待たねばならなかった。しかし、一九五〇年代になると、サンパウロ国際ビエンナーレの創設と近代美術館の活動が盛んになったこ

とで、ブラジルは芸術実践のための新たな環境を探究する日本人作家の目的地となった¹³。日系ブラジル人作家もまた、初期のサンパウロ・ビエンナーレに参加し、旧来の垣根を取りはらってきた。一九五九年の第5回ビエンナーレでは、間部マナブが全国最優秀画家賞を受賞した。同年、間部はパリとダラスでも受賞し、一九六〇年にヴェネチア・ビエンナーレでフィアット賞を受賞している。

ニューヨーク・スクールやヨーロッパにおけるアンフォルメルにとどまらず、この時期の抽象芸術における異文化要素の集まりは、墨人会¹⁴などの集団が提唱した新しい書道や津高一のような作家に影響を受けた。その中で、サンパウロ・ビエンナーレは、ブラジルの日系ディアスポラの作家同士が出会い、アイデアを共有する肥沃な土壌となった¹⁵。このような文脈で、彼らの叙情的な抽象主義は、ヨーロッパ、日本、ブラジルの芸術を引用し、組み合わせながら、ディアスポラ的で国境を越えた空間から生まれたのだ¹⁶。

戦後に聖美会を中心になされた交流は、ラテンアメリカにおける独自の出来事であり、大陸を旅行していた他の日本人作家が気づかないわけがなかった。1966年、サンパウロを訪問した河原温は、越國幸子や若林和男、近藤敏、楠野友繁など日系ブラジル人作家らと会ったことをリスト形式の日記に残している。河原はその前年、メキシコ滞在中に、その日に出会った人々をリストにした《Me》¹⁷を制作し始めた。ダン・グラハムやカスパール・ケーニヒといった友人たちに絵葉書を送り始めたのもこの頃である。リストと同様に、《got up》シリーズの絵葉書には、中南米の旅程が記録されており、サンパウロやキトから送られた葉書も含まれている。

距離をあやつること

戦後の日系アメリカ人のアイデンティティの変容を論じた論稿において、キュレーターのカレン・ヒガは、一方では「黄禍」の概念に関する認識や態度、他方でアメリカらしさの肯定という対比を強調している。この対照「的な態度」からアメリカの大衆かつ知識人サークルにおいて日本文化への新たな関心に特徴づけられるよう

らの新たな引用が紹介され、パウロ・エルケンホッフ⁴が示唆するように、ブラジルの現代美術に日系移民独特の「アクトセント」を与えた。ブラジルでは、主に間部マナブ、大竹富江、フラヴィオ・シロー、福島近らが参照された一方で、ペルーのシンキ・ヴェナンシオ、メキシコのナカタニ・カルロス、アルゼンチンの酒井和也が、国境を越えた対話に貢献した。

日系移民によって育まれた芸術実践は、陶芸、墨絵、書道の他、伝統的な技法との繋がりや関連性、また伝統技法からの逸脱にも及び、そのすべてが本展覧会に集結している。さらに、日系ブラジル人が収集した日本の版画コレクシオンや、ラテンアメリカの作家による近現代の作品など、現地での経験やディアスポラの記憶が織り交ぜられた作品、ジャポニズムの作例も紹介する。この全体像には、一九三〇年代から一九八〇年代にかけてジューキー精神病院の入院患者として制作したアカバ・イオイチロとセタ・マサヨの絵画も含まれる。これらの作品群が織りなす合唱は、ブラジルの日系ディアスポラの文脈で美術史学を豊かに広げてくれるだろう。

移動中の風景

日系ディアスポラの移動は、西洋／東洋という軸を越えて多方向に及び、様々な移転の形態を伴った。多くの作家がブラジルからラテンアメリカ各国に渡り、絵を描き、展覧会に参加し、長期にわたる対話を築いた。陶芸家の中谷哲昇は、中米のエルサルバドルで教鞭をとった後にブラジルに辿り着いた。一方、アルゼンチンの酒井和也は北へ移住し、一九六〇年代初頭にメキシコに、その後アメリカに定住した。オクムラ・リディアは一九七四年にフェローシップを得てニューヨークに渡り、その後一度も戻ることはなかった。

このような地域的回遊の中で、初めて日系ブラジル人作家に賞を与えたインスティテューションは、リオデジャネイロ国立美術館である。一九三八年、高岡由也がサロンに自画像を出展した際だ。その四年前、高岡はサ

ンパウロから当時の首都まで歩いていった。また、玉木勇治は、アカデミックな指導に幻滅した美術学生の集団ヌクレオ・ベルナルデリの知らせをきっかけに、高岡に同行した。高岡は、リオで十年間ブルーノ・レチョフスキに師事し、絵画を学んだ。

一九五八年、半田知雄とクリハラ・シンが、ボリビアとペルーを経由するラテンアメリカの経路を開拓すると、続く数十年に、日系ブラジル人作家数名が続いた。半田は、日系ペルー人実業家の天野芳太郎⁵と旅行中に出会った興奮を日記に残している。天野は後にリマに博物館を設立し、先コロンブス期の美術コレクションを展示することとなる⁶。チャンカイ文化の織物や陶器に魅せられた天野は、それらの芸術形態に、織部焼⁷として知られる日本古来の陶器を彷彿とさせる静謐な美しさを見出したのだ。一九七四年にブラジルに居を構えるまで、天野は、旅行中の陶芸家・中谷哲昇をはじめ多くの芸術家たちと親交を深めた。また、一九七一年に越國幸子がペルーを訪れた際、天野と会い、越國がテキスタイルの断片を収集するきっかけとなったと考えられる。後に彼女は、それらの画像を自身の絵画に取り入れている。

ラテンアメリカでの旅は、中谷の作品にも大きな影響を与えた。彼は日本で陶芸を学んだ後、一九七〇年代初頭にエルサルバドル国立美術学校で教鞭をとった。この時期、メキシコやグアテマラ、ホンジュラス、ペルーの先コロンブス期の遺跡を訪れ、先住民の陶器について学び、そこに日本の神道との共鳴を見出した⁸。一九七〇年代末にすでにブラジルにいた中谷は、サンパウロのモギ・ダス・クルーゼスの自宅に登り窯を築き、暗写のような文字を刻んだトーテムや建築的造形を形作り、マヤ遺跡の美的要素を作品に取り入れた。

日系ブラジル人陶芸家の中には、陶芸の素養を身に付けた上で、一九六〇年代以降にブラジルに渡った者もいる。鈴木章子や末長公子、中谷哲昇がその代表格である。また、ニイ・キミ、石井敏子、ユアサ・メグミのように、同地で陶芸を学んだ者もいる。彼らの活動は、実用品市場と美術館との間を流動的に往来し、美術と工芸との局的境界を曖昧にする。彼らは伝統に知識を求め、その道具を再現する一方で、地域の経験や素材をも取り入れている。その結果、日本の陶芸の伝統への帰属や近似性を持つと同時に、そこから脱却しながら横断しているのだ。

それとは異なる帰属性を見せるのが、オキナカ・マサオの活動だ。一九三二年にブラジルに移住する折、オキナカは京都早苗会の大西カキヨウのもとで墨絵を学んだ際に制作した作品数点を持参した。その中には、日本

注

1 本稿執筆にあたり、キュレーターのマリラ・ローレイロとの対話と彼女のエッセイ“Captura e fuga: notas para imaginar espaços-refúgio”. In *De montanhas submarinas o fogo faz ilhas*, Pivô / Kadist, 2022.は重要だった。

2 現在の現代美術の議論における「他者」の位置付けと「脱他者化」の重要性については、以下を参照のこと。“Disothering as method (LEH ZO, A ME KE NDE ZA)”, by Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. In *Catálogo da 21 Bienal Sesc Vídeo Brasil_Comunidades imaginadas*, curated by Solange Farkas, Gabriel Bogossian, Luísa Duarte, and Miguel López, Editora Sesc, São Paulo, 2019.

日の道や

ラテンアメリカにおける日系ディアスポラの変遷

ユージ・ラファエル

一六九〇年の夏、俳人松尾芭蕉は、「日の道や 葵傾く 五月雨¹」と詠み、生命の躍動を表現した。本展覧会タイトルは、この発句から着想を得ている。その前年に芭蕉が出かけた巡礼の旅がまとめられた五つの紀行文の最終巻『おくのほそ道』は、彼の代表作のひとつである。この紀行文で芭蕉は、「そぞろ神のものにつき²て、「道祖神」の招きを感じながら、詩作に没頭するためにどのような旅をしたかを語っている。それから数世紀後、彼の俳句は、ポルトガル語で現地の季語³を詠んだ日系ブラジル人詩人・画家の増田恆河など移民の作品を通して、ブラジルに居場所を見出した。

展覧会「日の道や」は、巡礼する詩人を引用しながら、芸術の軌跡を思い起こす主題、文脈、戦略としての「移行」という視点を通して、日系ディアスポラの美術に迫る。前世紀初頭から、日系ブラジル人の作家たちは、この伝統の詩人として、道や自然の精霊の呼びかけに耳を傾け、季節の感性に自身の実践を没入させてきた。本展覧会では、日系ブラジル人作家の道筋を、彼らのキャリアと実践を形成してきた交渉の複数性と複雑性を探るための窓として掘り下げ、移住や集団的な旅行や遠足が、いかに彼らを駆り立てた主題や環境との出会い、道筋、対話へ注形成されていったのかを振り返る。

本展は、ブラジル、アルゼンチン、ペルー、メキシコ、そして日本の作家の作品を取り上げ、戦後のラテンアメリカ美術における重要な瞬間に焦点を当てている。すなわち、叙情的で書道のような色調に特徴づけられる、絵画における非公式な抽象主義的傾向の定着である。この芸術実践によって、アメリカ西大陸に東アジア文化が

はじめに

本カタログは、ゴミデ&コがキュレーターのユージ・ラファエルと研究者で作家のオキナカ・ロベルトとの共同で企画したグループ展「日の道や」を紹介するものである。約四〇名の作家が一堂に会する本展は、ラテンアメリカにおける日系ディアスポラと関連する美術の物語に焦点を当て、日系ディアスポラの作家による作品の他、日本の視覚文化や現地の文化と政治に影響を受けたラテンアメリカの作家の実践を紹介する。

「日の道や」は、ゴミデ&コが企画し、サンパウロ・ピエンナーレと同時開催した、ラテンアメリカに関する事柄を主題とする展覧会シリーズの続編として位置付けることができる。二〇一八年、ゴミデ&コでは、独裁政権下の南米で制作されたコンセプチュアルアートに関する作品を集めたグループ展「コンセプチュアルな戦略」を開催した。二〇二一年の「わたしたちの北は南である」では、ラテンアメリカの具象やネオ・コンクリート運動、現代美術とともに、先コロンプス期に遡る先祖伝来の織物作品を紹介した。

「日の道や」は、まさにディアスポラの運動が激動の現代を理解する上で重要な役割を果たすようになった歴史的瞬間に開催される。止めどない経済的流動によって境界は曖昧になり、ナシヨナリズムの外国人嫌悪という形態が世界的に広がる中で、分離への退行的な欲望が際立つ状況が生まれている。焔やフェンス、監視された国境が作りだす無数の風景は、「ここにいる私たち、そこにいる他人」という鈍重な裂け目を生み出す。そして、同質性に基づく共同体は、純潔性と排除という概念に影響を受けた偏狭な追求心を活性化させ、その症状には外国人像を拒絶することも含まれる。

ゴミデ&コが、ディアスポラのダイナミズムが私たちに教えてくれることに着目するのは、このような背景があるからだ。様々なディアスポラを、独自の特徴を持つ出来事として取り上げることが極めて重要であるならば、他方では、共通の傾向を確立することが確かに可能であるはずだ。「移動の」きっかけには、戦争や政治、宗教、民族的弾圧といった対立の暴力的状況もあった。しかし、こうした流れがマイクロ・ポリティクスの出来事

に端を発しているとしても、私たちがもう一方の場所——つまり、新天地への到着——で目の当たりにするのは、様々な局面における経験のマイクロポリティカルな次元の結果である。平たくいえば、ディアスポラの移動や転移によって影響を受けるのは、個人それぞれの生活である。住まい、仕事、食事、友人、気候、言語など日常生活を織りなすあらゆるものが突然変化してしまう。また、マイノリティグループとして到着し、即時に「他者」という立場を与えられる人々の移動もまた、唐突に起こる。しばしばトラウマを生むこのような状況の中で、新しい生活を始めるための新たなつながりを築く方法や、そのきっかけとなる過程は様々だ。

しかし、それぞれの存在がディアスポラのな亀裂によって変化しているとはいえず、つながりを再構築する可能性は集団的に起こらなければならない。ここで文化という概念が重要だということは、偶然ではない。「文化(culture)」の語源は、ラテン語で「私は生きる、私は耕す」を意味する言葉「コロ(colo)」を想起させる。このように、到着地を耕すという集団的かつ社会的な身振りが、重要な意味を持つのだ。

この意味で、ブラジルにおける日系ディアスポラの作家たちの歴史が、「日の道や」の中心軸である聖美会の軌跡を特徴づける連帯やコレクティブの力といかに密接に結びついているかを思い起こすことは非常に重要だ。聖美団体としても知られる聖美会は、一九三五年にサンパウロで半田智雄によって設立された芸術団体だ。その歴史の中で、間部マナブ、大竹富江、オキナカ・マサオなどのメンバーを迎えた。設立規約には、「ブラジルや他国の画家たち、彼らのアトリエとのつながりを確立する」という目標が掲げられている。これは、他者性とのつながりを重視する独創的な使命であり、まさに差異との出会いから生まれるものを抱擁しながら、外から来たものとの交流、同調、絡み合いへの解放性を示している。

聖美会は、多孔性を特徴とする関係の重要性を示す素晴らしい例であり、私たちに、コミュニティを形成するさまざまな方法と呼び起こす上で、美術分野がいかに豊饒であるかを思い知らせてくれる。展覧会「日の道や」の核心は、複数の声と文化のもつれであり、より多声的で、それゆえに、思いやりに満ちた世界を想像する試みなのだ。

ルイザー・デュアルテ

アーティストティック・ディレクター

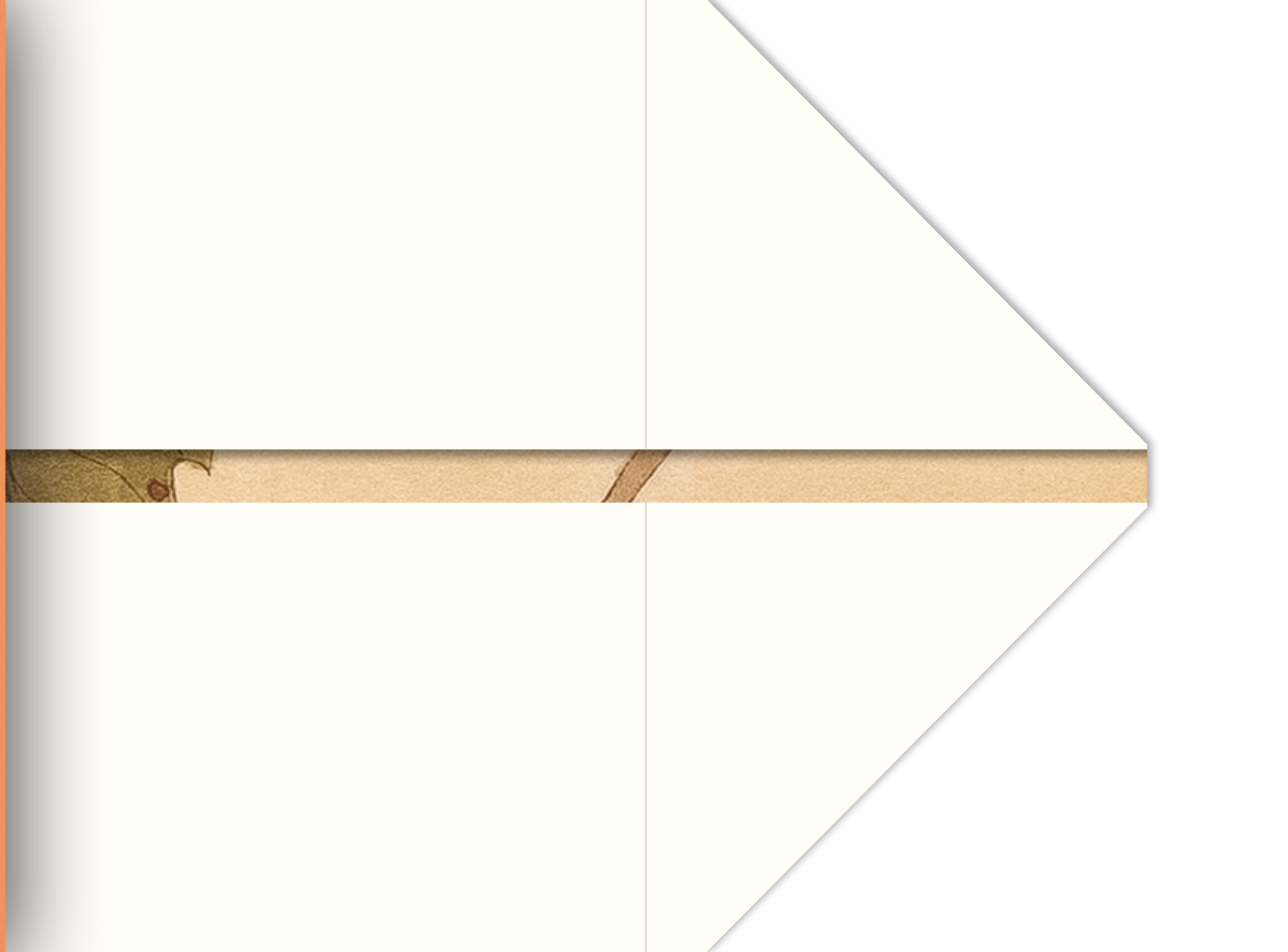
4	はじめに ルイーザ・デュアルテ
7	日の道や ラテンアメリカにおける日系ディアスポラの変遷 ユージ・ラファエル
15	誰もがブラジルの芸術に貢献できます オキナカ・ロベルト氏とのインタビュー
26	展覧会風景
33	作品

日の道や
葵傾く
五月雨

アカバ・イオイチロ
ウェスリー・デューク・リー
レオン・フェラーリ
フビラジャラ・フェレイラ・ブラガ
福島近
オズワールド・ゴエルジ
半田知雄
生駒憲二郎
石井敏子
イシカワ・ソコ
河原温
楠野友繁
越國幸子
間部マナブ
中谷哲昇
イスマエル・ネリ
リヴァーネ・ノイエンシュヴァンダー
ニイ・キミ
ニシザワ・ルイス
小原久雄
大竹富江
岡山月香
オキナカ・アリーナ
オキナカ・マサオ
ガブリエル・オロスコ
酒井和也
ミラ・シェンデル
セタ・マサヨ
タナカ・ウォルター・シゲト
シンタニ・アリス
フラヴィオ・シロー
スエナガ・キミコ
鈴木章子
高岡由也
玉木勇治
レオナルド・ツグハル・フジタ
津高和一
アドリアナ・ヴァレジヨン
アルベルト・ダ・ウェイガ・ギナージョ
若林和男
ヤマガタ・ユリ
歌川芳虎
ユアサ・メグミ

日
の
道
や

O curso do sol The sun's path





O curso do sol

The sun's path