

## **PADRÕES & PADRONAGENS TÊXTEIS NA OBRA DE BEATRIZ MILHAZES**

Rui Gonçalves de Souza

Mestre em Moda, Cultura e Arte, pelo Centro Universitário Senac de São Paulo.  
<ruihogoncalves@ig.com.br>

### **RESUMO**

A proposta deste artigo é analisar o uso de padrões e padronagens têxteis como meio de expressão na obra de arte, atuando ativamente quer seja como linguagem quer seja como tema. A análise é focada nas experimentações realizada pela artista brasileira Beatriz Milhazes, um dos artistas mais representativos da *Geração 80*, investigando o processo de construção de sua plástica ao fazer uso de procedimentos de montagens de padronagens têxteis por meio de técnica de colagens. Descrevemos como a artista busca referencia na arte moderna, em especial a pintura de Matisse e na cultura popular. Analisamos o contexto cultural em que foram produzidas suas expressões plásticas, revelado pela propulsão de cores e formas que emanam de suas colagens, uma tropicalidade brasileira inerente em sua obra, e que revelam a origem de sua plasticidade: o encontro do mar, das montanhas, do carnaval, do barroco, da mistura de culturas, do festival de cores e luzes típicos de sua cidade, o Rio de Janeiro.

**Palavras-chaves:** Arte e moda - Arte contemporânea brasileira - Geração 80 - Arte Têxtil.

A arte decorativa, por exemplo, me fascina. No início eu utilizava tecido, fazia colagens, meu trabalho era mais geométrico. Comecei a alcançar uma liberdade com as formas no início dos anos 90.<sup>1</sup>

Os admiradores das artes plásticas brasileiras que visitaram Londres, no primeiro semestre de 2006, tiveram uma grata surpresa, em vários espaços reservados para exposições de artes poderiam encontrar mostras consistentes da arte produzida em nosso país. A começar pelas estações do metrô, na *Gloucester Road Tube Station*, no encontro de duas importantes linhas, *Circle Line*, que circula toda área central da cidade, e a *District Line*, que atravessa todo o centro de nordeste a sudoeste. Na estação, o trem demora menos de um minuto, era o tempo suficiente para que o olhar fosse seduzido pela energia contagiante que emergia de um painel imenso que cobria toda a estação. O colorido e a luminosidade excessiva causavam um estranhamento pelo contraste com aspecto sombrio da arquitetura e do emaranhado de anúncios publicitários característicos das estações do metrô de Londres.

Curiosamente o mural, que mais se assemelhava a uma padronagem têxtil ampliada, parecia familiar ao olhar de um brasileiro, não causando nenhuma sensação de estranhamento. Tratava-se de uma obra da pintora brasileira, carioca, *Beatriz Milhazes*<sup>2</sup>. Sua familiaridade se manifestava pela propulsão de cores e formas que emanavam de suas colagens, uma tropicalidade brasileira inerente em sua obra, e que revelam a origem de sua plasticidade: o encontro do mar, das montanhas, do carnaval, do barroco, da mistura de culturas, do festival de cores e luzes típicas de sua cidade, o Rio de Janeiro. Com o nome de *Paz & Amor*, esse painel monumental ocupava um lado inteiro da estação, criando um diálogo visual duplamente com arquitetura e o movimento constante dos trens com seus passageiros. A identidade de sua obra é fruto dos processos culturais característicos da pós-modernidade, “formada e transformada

continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.<sup>3</sup>



**Fig. 62** Beatriz Milhazes, *Peace and Love*, Londres, 2005.

Foto de Steven White, acervo Metro de Londres.

O Metro de Londres desde 1908, tem mantido a tradição de convidar pintores, designers e fotógrafos para exposições ou produção de obras de arte em suas estações, oferecendo mais um espaço de legitimação para a arte contemporânea. Entre artistas convidados nos primeiros anos do projeto, há quase um século, estão o fotógrafo norte-americano Man Ray, o artista e designer gráfico também norte-americano Edward McKnight Kauffer e o pintor expressionista abstrato londrino Graham Sutherland<sup>4</sup>.

O *press release* esclarecendo os objetivos dessas exposições, deixa claro quais são os critérios para o convite a um determinado artista: “São artistas que refletem a diversidade e a importância internacional de Londres, e que estão construindo uma carreira internacional promissora, pelo fato de inovarem o campo da arte”<sup>5</sup>. Para a obra de Beatriz Milhazes, na entrada da estação e ao lado dos guichês ficavam *displays* com catálogos, que, além de imagens da obra, continham um ensaio da curadoria, a biografia da artista e a justificava do convite à artista brasileira pela organização do evento:

Beatriz Milhazes traz para sua pintura um rico e complexo conjunto de motivos que fazem parte de sua vida cotidiana, inclui referências de formas naturais, da arte popular, do carnaval e de elementos decorativos do barroco brasileiro. Ela transforma essas influências em padrões e padronagens ornamentais, que transitam entre o reconhecível e o não-familiar. Usando técnica de colagem, com aplicação sobre a tela, ela constrói superfícies pulsantes, com um colorido intenso. Suas combinações são caracterizadas por fortes contrastes, resultando em uma experiência visual que se aproxima do musical, em um inusitado jogo de tratamentos<sup>6</sup>.

As justificativas da curadoria vão ao encontro das observações de Stuart Hall sobre as mudanças que estão acontecendo no campo da cultura na pós-modernidade, “em direção às práticas populares, práticas cotidianas, narrativas locais, o fim das antigas hierarquias e das grandes narrativas”<sup>7</sup>. Beatriz é considerada importante entre os artistas contemporâneos que realizam a conexão do dia a dia com o erudito, ela se inspira na cultura popular, nas experiências e prazeres cotidianos, e transita num espaço dominado por interseções de tradições características do universo cultural brasileiro, que se reflete na sua expressão plástica.

A outra surpresa estava em um dos principais espaços de consagração da arte contemporânea, a *Tate Modern*<sup>8</sup>. No restaurante panorâmico, uma parede branca se estende de um lado a outro. A cada dois anos um artista plástico de destaque no cenário internacional é convidado pelo Conselho de Curadores do museu para produzir um mural. Dessa vez, a obra de Beatriz Milhazes, *Guanabara*, oferecia toda sua contagiante alegria ao ambiente.



**Fig. 1** - Beatriz Milhazes, *Guanabara*, 2005-2006.

Foto do Acervo da Tate Modern, Londres.

## O artista contemporâneo

A produção plástica nadécada de 1980 surge no interior de uma realidade globalizada, marcada pelo distanciamento das práticas de duas décadas anteriores. Diante do predomínio até então de uma multiplicidade de linguagens, numa época caracterizada por uma crise de inventividade, novos grupos surgiram, rompendo com as vanguardas que dominavam o campo a partir de Nova Iork. Buscaram nos suportes tradicionais, em especial a pintura, o antídoto para a falta de atratividade visual. “Retomavam velhas linguagens de uma forma que todos entendiam, rompendo o segredo, uma das estratégias de distinção no campo”<sup>9</sup>. O retorno do “fazer”, a reafirmação da autoria da obra de arte, diferentemente das práticas *duchampianas*, encontradas no conceitualismo e no minimalismo.

No campo da arte, não é a nova ordem a estratégia da ruptura através do nascimento de novas formas estéticas, e sim a apropriação de estratégias do próprio modernismo, em uma leitura modificada, voltado para os tempos atuais. Para Huyssen, nos anos 80, definitivamente se completa a dissolução da cultura normativa, quando “todas as técnicas, formas e imagens modernistas e vanguardistas estão agora armazenadas para a recuperação imediata nos bancos de memória computadorizada de nossa cultura”<sup>10</sup>. Esses bancos de dados também contêm imagens da arte anterior ao modernismo, da cultura popular e da cultura de massa. Todas essas informações estão aí, podendo ser acessadas a qualquer momento, e tal acessibilidade é que tem atraído

essa nova geração de artistas, a ponto de influenciar suas manifestações estéticas. E é diante desse quadro que fica impossível de imaginar uma estética que venha predominar. Embora haja uma ruptura como o universo imediatamente anterior, mantém-se uma relação de continuidade com a experiência da modernidade: compreendida como uma cultura antinormativa, de desprezo às regras, marcada pela aproximação da arte com a vida e a cultura de massa.

[...] os artistas trabalham com essas imagens desencaixadas, cada um à sua maneira, fundados em referências pessoais, transformando-as em construções singulares e coerentes, reflexos de visões de mundo diversificadas, num mundo da arte cada dia mais segmentado<sup>11</sup>.

O artista contemporâneo, por si só, não compartilha mais de movimentos, como os modernistas, cuja característica foi a formação de grupos que, geralmente, se conheciam, compartilhavam dos mesmos gostos e ideais, e celebravam este relacionamento em exposições conjuntas como se fossem um grupo, e lutavam juntos pela legitimação de suas produções artísticas.

Na arte da pós-modernidade, prevalecem preocupações com questões culturais em detrimento das estéticas. Para Hans Belting, o "artista hoje também participa da desterritorialização da arte ao questionar o conceito reconhecido de arte e ao libertar a arte, tal como uma imagem, da moldura que a isolava do seu ambiente<sup>12</sup>. Ele observa que, antigamente, os artistas tinham a obrigação de estudar no Louvre as obras-primas; hoje eles vão ao museu de etnologia para conhecer a cultura da humanidade em tempos passados. Os interesses nas questões antropológicas assumem importância tal, ou mesmo superior às questões inerentes a arte. "A oposição entre arte e vida, da qual a arte retirou suas melhores forças, dissolve-se hoje no momento em que as artes plásticas perdem os seus limites assegurados diante de outros meios e sistemas de compreensão simbólica"<sup>13</sup>.

A linguagem de cada artista é caracterizada pelo seu individualismo, surgindo dentro de um universo plástico completamente fragmentado. Cada um carrega consigo a

sua própria cultura. Belting observa que é estabelecida uma nova relação com o mundo com base em sua produção, permeada pela consciência da presença da história, da sociedade e alteridade num universo globalizado. Para Maria Lucia Bueno, os artistas a partir dos anos 90, passaram a vincular suas preocupações com as práticas do dia a dia, estabelecendo diálogo com o público, “inspirados em uma nova realidade, procuram operar não apenas na brecha entre a arte e a vida, mas principalmente entre a antropologia e a historia, entre o local e o global”.<sup>14</sup>

### **A Geração 80: a “volta à pintura”**

Em meados da década de 1980, a chamada “volta à pintura” foi o momento da mudança de rumo das artes plásticas em relação às condições anteriores. Nos Estados Unidos, os grandes *marchands*, sempre atentos a inovações dentro do campo, já estavam cedendo espaços para a nova tendência, dando prioridade aos valores locais. Pintores como Basquiat, Erich Fischl, Robert Longo, entre outros, subvertendo os cânones vigentes, despontaram na ocasião no cenário nova-iorquino. O fenômeno aconteceu também em países como a Itália, a Inglaterra, e a Alemanha com o neo-expressionismo. Para Belting, a “arte adotava em simultaneidade vários pontos de vista, de maneira geral excludentes, e que com frequência não se prestavam mais a um princípio obrigatório ao qual todos pudessem aderir. Na medida em que o ritmo dos projetos artísticos se tornava cada vez mais veloz, a história da arte escrita progredia em completa desordem”<sup>15</sup>. Ele cita dois eventos importantes que marcam o início do retorno da pintura, em 1981, a exposição *A New Spirit in Painting* (Um novo espírito na pintura), da Royal Academy de Londres e, um ano depois, sob o título de *Zeitgeist* (Espírito do tempo), em Berlim, a volta da pintura e da tradição expressionista da Europa Central<sup>16</sup>.

Em consonância com os acontecimentos no campo da arte internacional, na cena artística brasileira surge um novo grupo, conhecido como *Geração 80*, formado, na sua

maioria, por artistas provenientes da Escola de Artes Visuais do Parque Laje do Rio de Janeiro<sup>17</sup>. Uma geração de jovens que, em meados dos anos 80, promoveu uma revolução na cena artística nacional por intermédio do meio pictórico. Oficialmente, o grupo surgiu na exposição *Como vai você, geração 80?*, organizada em 1984, no Rio de Janeiro. Uma espécie de balanço da arte que estava sendo produzida no país. No texto do catálogo, os curadores da mostra enfatizavam, com humor e descontração, a liberdade no fazer dos novos artistas.

Gostem ou não, queiram ou não, está tudo aí, todas as cores, todas as formas, quadrados, transparências, matéria, massa pintada, massa humana, suor, aviãozinho, geração serrote, radicais e liberais, transvanguarda, *punks* e panquecas, pós-modernos e pré-modernos, neo-expressionistas e neo-caretas, velhos conhecidos, tímidos, agressivos, apaixonados, despreparados e ejaculadores precoces. Todos, enfim, iguais a qualquer um de vocês. Talvez um pouco mais alegres e corajosos, um pouco mais... Afinal, trata-se de uma nova geração, novas cabeças. E, se hoje ninguém alimenta o pedantismo de entrar para a história, de ser o tal, o que todos esperam é poder fazer alguma coisa, sem os pavores conceituais. Trata-se, enfim, de tirar a arte, donzela, de seu castelo, cobrir os seus lábios com batom bem vermelho e com ela rolar pela relva e pelo paralelepípedo, em momentos precisos nos quais o trabalho e o prazer caminham sempre juntos.<sup>18</sup>

Menos presos a preconceitos modernos e mais envolvidos com as tradições estéticas locais, esses artistas assumiram posições em suas expressões de uma arte híbrida, a procura de uma síntese entre as várias manifestações visuais das culturas de massa, da cultura popular brasileira, do legado modernista, e também de visões estéticas

e artísticas eruditas. Não apenas dialogaram conscientemente com a arte brasileira passada, mas reconheceram sua legitimidade e a qualidade de muito de seus produtores, sejam eles modernistas, barrocos, eruditos e populares. O caráter antropofágico<sup>19</sup> é umas das referências culturais dessa nova geração de artista. Para Michael Asbury, a *Geração 80* “apesar de ser reconhecida internacionalmente pela *brasilidade*, em seu país é considerada como um movimento de ruptura”<sup>20</sup>. Muitos artistas que estavam engajados com a arte conceitual, nos anos 70 e 80, foram atraídos por essa nova geração que surge em massa, ansiosa por uma renovação, em especial pela revalorização da pintura que já acontecia no mercado internacional.

Muito mais que um retorno da pintura, essa geração de artistas trouxe com suas inquietações plásticas uma nova visão da associação arte e vida, que se formou nos anos 60 e 70. Transformaram-se em porta-vozes do cotidiano, trabalhando temas do dia a dia, aliados a elementos da cultura de massa, como: personagens da televisão, garrafas de refrigerantes, rendas, ou mesmo pedaços de tecidos em chita. Para eles, as referências extraídas dos objetos do cotidiano tinham o mesmo peso de uma pintura clássica. Seus trabalhos foram ao encontro da história da arte sem os excessos das citações, marcados pelo hibridismo, experimentando diferentes suportes, rompendo com doutrinas acadêmicas, integrando-se ao amálgama da cultura pós-moderna. Vemos, nesse grupo, o que Canclini observa sobre o que acontecia nesse sentido com as culturas na pós-modernidade. Para ele, a marca é o seu caráter híbrido, definindo-as como culturas de fronteiras, pelo fato de realizarem diferentes conexões de expressões artísticas, quando o erudito se mistura com o popular, por meio de filmes, vídeos e canções que contam a história de um povo e que se misturam com a história de outros. Ao mesmo tempo, observa que são culturas desterritorializadas e, pelo fato de compartilharem o mesmo espaço com outras, ganham a oportunidade de se enriquecerem e se tornarem mais visíveis.

A arte da *Geração 80* recupera o prazer do fazer como fundamento da expressão artística. Para Frederico Morais, diferentemente das vanguardas dos anos 60, que

acreditavam poder através da arte mudar o mundo, esses jovens artistas, “na medida em que não estão preocupados com o futuro, investem no presente, no prazer, nos materiais precários, realizam obras que não querem a eternidade dos museus nem a glória póstuma<sup>21</sup>”.

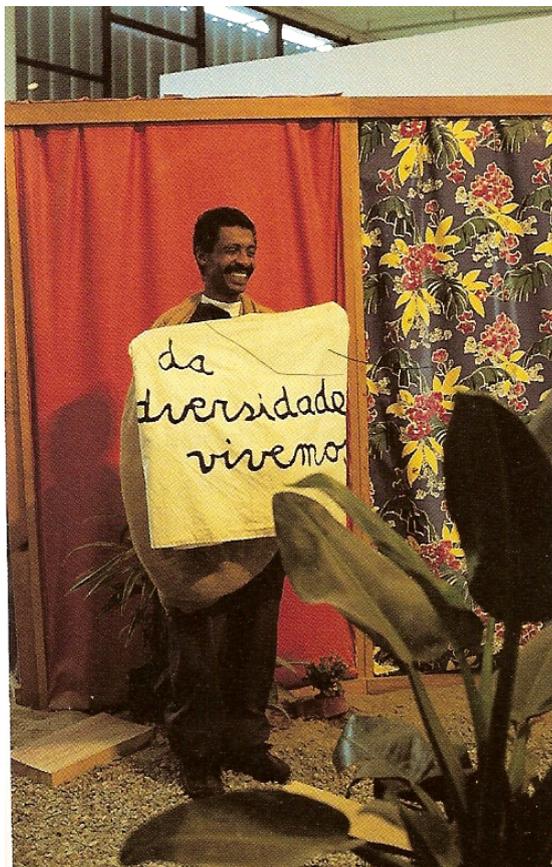
### **Criando padronagens sobre a tela**

Beatriz Milhazes é uma das artistas mais representativas da *Geração 80*. A crítica, ao fazer referências à sua obra, enfatiza o paradigma através do qual podemos perceber de onde vem sua pintura: de um contexto pós-colonial, local de encontro de várias culturas, interpretadas em sua obra e em formas metafóricas que competem e coexistem sobre a mesma superfície, trazendo a ideia de hibridismo, a característica mais marcante de sua pintura. Sua arte transita no espaço dominado por interseções de tradições culturais. Desde seus primeiros anos na escola de arte visual do Parque Laje do Rio de Janeiro, de 1980 a 1982, sob a orientação de Charles Watson<sup>22</sup>, optou pelos contrastes vibrantes das cores encontrados na arte popular brasileira, e já em sua primeira obra, em 1981, *Sem título*, revelava o gosto pelas padronagens e pelo ornamental. Trabalhando *chita e chitão*<sup>23</sup>, os mesmos tecidos encontrados na instalação *Tropicália*, de Helio Oiticica, cortados em pedaços aplicados à tela em técnica de colagem, segundo ela, “seu primeiro período matemático”<sup>24</sup>, numa referência ao seu trabalho como professora da matéria no curso secundário nos anos 80. Os brocados, os tecidos lustrosos e os padrões florais das chitas que apareceram em obras posteriores revelavam o caminho de sua pintura. Com base na linguagem dos tecidos, fazendo uso de colagens, trabalhando sua técnica que mais se assemelha a montagem de uma padronagem têxtil tradicional ao aplicar formas recortadas direto sobre a tela, o “confronto entre caos e ordem do carnaval indica que a própria noção de estrutura experimentará uma crise permanente na sua pintura”<sup>25</sup>. Em seu quadro, convivem os padrões de tecidos de Emilio Pucci, lado a lado com o tecidos populares, alegorias em tecidos do carnaval e os ornamentos arquitetônicos do *art déco*, isto tudo não é tratado como mera apropriação ou

citacionismo, "mas de um *melting pot* em que os elementos utilizados são submetidos a processos mediadores de adaptação, tradução e derivação"<sup>26</sup>.



**Fig. 2** - Beatriz Milhazes,  
*Sem título*, tecidos variados sobre  
tela, 1981.



**Fig. 3** - Helio Oiticica,  
*Tropicália, e Parangolé P16*.  
Acervo.  
Foto de Michael Asbury.



**Fig. 4 - Livros no ateliê da artista<sup>27</sup>**

Fotos do Catalogo da Exposição *Mares do Sul*,  
Centro Cultural Banco do Brasil.

**Fig.5** - Beatriz Milhazes, *Sem título*,  
acrílico e colagem sobre tela.  
Rio de Janeiro, 1987.  
Acervo particular.



**Fig. 6** - Beatriz Milhazes, *Desculpe mas teve  
que ser assim*, acrílico e colagem sobre tela,  
Rio de Janeiro, 1987.  
Acervo particular.

## **Padronagens híbridas**

A arte brasileira, desde a década de 1920, tem passado por um processo de contaminação interna, estabelecendo uma linearidade histórica à parte da história da arte tradicional. Tal linearidade implícita nos sugere três momentos chaves: o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade de 1928; as experimentações de Oiticica e Lygia Clark nos anos 1960; e a influência desses acontecimentos na arte da nova geração. Nos três momentos, o ato antropofágico tornou-se sem dúvida um paradigma, confirmado na Bienal de São Paulo de 1998, que teve como um dos seus objetivos mostrar ao campo da arte internacional a estratégia cultural brasileira contemporânea, cujo tema geral foi *Antropofagia*. Essa referência cultural pode ser percebida entre a nova geração de artistas, não só como uma noção de continuidade, mas como uma realidade. Predominam referências às tradições locais, em detrimento às tendências internacionais.

A arte brasileira, que surgiu no circuito internacional ao longo dos anos 1990, foi acompanhada de grande expectativa. Expectativa esta, consequência de uma arte que tem mostrado uma forte vitalidade, e características marcantes pertinentes à contemporaneidade, ao mesmo tempo conceitual e estético, autônoma e com narrativas próprias<sup>28</sup>.

O discurso do híbrido no campo das artes trata de um posicionamento em valorizar influências de uma tradição cultural, em especial na pintura, em oposição à prática hegemônica nas artes moderna e contemporânea, que têm em tais associações históricas uma desvalorização do fazer artístico. O legado modernista, a partir de um consenso histórico, vê a pintura como uma atividade autônoma, livre de fatores externos, em que sua área de competência própria e única coincide com seu processo e sua lógica interna.



**Fig. 7** - Beatriz Milhazes. *O selvagem*, 1999.

Acrílico sobre tela, 189 x 249 cm.

A arte de Milhazes é o resultado de um processo contínuo e simultâneo de uma multiplicidade de referências e estímulos heterogêneos e, muitas vezes, até mesmo antagônicos. Um conjunto de esquemas híbridos em estado potencial, acionados para a construção de um rico repertório de imagens. Os estímulos para suas inquietações foram fundamentados, inicialmente, por sua formação inicial com Watson e pela beleza visual de sua cidade, e, ainda, por uma forte admiração pelo carnaval e as padronagens em tecidos populares.

Seus quadros em grande formato misturam uma linguagem pictorial modernista, associada a uma iconografia extremamente decorativa da cultura brasileira. A fauna e a flora tropical, as artes populares, o artesanato, a bijuteria, os motivos de bordados, o carnaval e o barroco colonial são seus temas preferidos, além de um grande interesse pela arte islâmica e pelas qualidades decorativas da obra de Matisse. Explorando novas experiências no campo da pintura, ela cria formas e narrativas híbridas.

O ano de 1989 foi decisivo para a solução metodológica de sua arte, quando ela inicia o uso de colagens em pequenas áreas de seu quadro. Sua pintura pode ser mais bem definida como colagens sobre a tela para onde sua imaginária pictorial é transferida com base em folhas plásticas, sobre as quais são pintados seus padrões. Essas folhas

possuem um lado adesivo coberto por uma película transparente, que após ser retirada da forma cortada é colada à tela, num processo parecido com as colagens de Matisse, oferecendo-nos a ideia da montagem piloto de uma padronagem realizada por um padronista têxtil. Essa técnica de colagem, particularmente visível em *Mariposa*, oferece um processo com grande liberdade de construção, já que substitui a necessidade de se manter constantemente à frente do quadro com os pincéis à mão. Sua técnica se assemelha aos “*papiers découpés*” de Matisse, permitindo-lhe preparar detalhadamente sua composição e seus motivos, de maneira que eles se posicionem em seguida, ao acaso, no interior de uma estrutura claramente elaborada. Nesse processo, fragmentos plásticos pintados às vezes aderem à superfície pictórica, ou propositalmente são espalhados de modo aleatório, oferecendo a ideia de danificado ou falta de acabamento. Outros materiais, que não fariam parte do quadro, como, por exemplo, respingo de tintas, são incorporados à obra, provocando um efeito de envelhecimento. Talvez, inconscientemente, a artista desejasse chamar a atenção para referências históricas, contidas em sua obra <sup>29</sup>.



**Fig. 8** Beatriz Milhazes, *Mariposa*, 2004.  
Acrílico sobre tela, 249 x 249 cm.

Ao mesmo tempo em que parece haver o interesse de chamar a atenção às referências históricas contidas em sua obra, as imagens e seus contextos se desestruturam, distanciando das aproximações semânticas e históricas que expressam

sentidos. A artista busca imagens de lugares diversos sem compromisso de criar um novo ou exibir um passado. Simplesmente convida o espectador a se entregar ao ritmo, e saborear as visões efêmeras. Canclini classifica as manifestações pós-modernas, no campo da cultura, como cultura *videoclip*, em que “toda ação é dada em fragmentos, não pede que nos concentremos, que busquemos uma continuidade. Não há história da qual falar, nem sequer importa a história da arte ou da mídia”<sup>30</sup>. O mundo é visto como efervescência descontínua de imagens, e a arte como *fast food*<sup>31</sup>.

O Rio de Janeiro é uma referência forte na obra de Milhazes. Para Canclini<sup>32</sup>, as grandes cidades oferecem uma trama majoritariamente urbana, em que estão dispostas ofertas simbólicas heterogêneas, renovadas por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação. Constituindo-se uma geografia humana proveniente de locais diversos, a cidade do Rio de Janeiro, com sua identidade híbrida transforma-se no “encontro dos lugares realmente vividos”<sup>33</sup>, tanto dos locais de origem, quanto até mesmo das referências dos tempos de infância, que não existem mais para uma população que lá nasceu.

Toda a relação entre o Rio de Janeiro e a minha pintura é baseada mais em idéias que em vivências concretas. Eu gosto da idéia do carnaval, por exemplo, mas não sou carnavalesca. Gosto da idéia de uma vida praiana, mas não vivo na praia, gosto da natureza e do campo, mas não sou do interior<sup>34</sup>.

No momento pós-moderno da arte brasileira, a busca de referências híbridas do passado tem sido considerada como símbolo de uma autenticidade e, ao mesmo tempo, forma de negociação entre o nacional e o universal. O caráter da nossa cultura é marcado predominantemente por um pluralismo em oposição ao universalismo, ao

contrário do que ocorre em muitas culturas pós-coloniais, em que as referências nacionais têm sido a bandeira de oposição à cultura dominante.

A celebração da liberdade é o que a artista Beatriz representa em suas padronagens. Liberação de cores, tempo, geografia, história, vocabulário verdadeiramente tropical e, dentro disso oferece também uma nova vida à arte brasileira, não somente por suas evocações diretas, suas cores vivas, beleza das formas, ritmo de composição, mas, sobretudo, pela síntese visual tropical que apresenta ao expectador. Seu trabalho procura referências na história e na formação cultural heterogênea de nosso país, e através de tais referências nos oferece, ainda, uma forma de compreender o modernismo no Brasil. A continuidade de uma tradição estruturada numa identidade tropical, baseada em ideais de multivalência, heterogeneidade e hibridismo, tem sido uma das marcas principais de sua obra.

Discursos sobre arte que não sejam meramente técnicos ou espiritualizações do técnico – ou pelo menos a maioria deles – tem, como uma de suas funções principais, buscar um lugar para a arte no contexto das demais expressões dos objetivos humanos.<sup>35</sup>

Os padrões e padronagens de Beatriz transitam em uma intrigante cartografia, desafiando tempo, estilos artísticos e lugares. Imagens e lugares que evocam vão desde o exuberante barroco das cidades históricas de Minas Gerais ao ritmo efervescente do jazz americano, da abstração geométrica à pintura decorativa, do folclore brasileiro às paisagens bucólicas de Guignard. Da superfície inconstante dos azulejos barrocos, da joalheria do período colonial, do artesanato de crochê, do brilho das roupas dos maracatus, das curvas e cores vibrantes de Matisse.

O imaginário da artista é extraído entre outros da história da arte, do design, e transferidos para o meio da pintura. As formas naturais aparecem, de modo abundante, em sua obra, por sua vez, resultante da relação cotidiana com paisagem de onde ela trabalha no bairro do Jardim Botânico. Além de uma celebração à natureza, ela abraça a

sensibilidade das pinturas do passado, sobretudo a pintura de Matisse, e as reinterpreta, mantendo características comuns como a afirmação da vida e a criação de ritmos.

### **Sintaxe tropical**

A compreensão de que a história da arte é a história da transmissão e transmutação de imagens, torna-se relevante em sua arte. Os motivos, a composição, as superfícies sobrepostas desafiam o senso de unidade no tempo e no espaço, transformando, assim, sua iconografia numa reflexão da nossa história. Nesse sentido, esse deslocamento tem sido a força motora da produção cultural no país, desde o século XX. Podemos citar alguns exemplos na música, como os clássicos de Villa Lobos, a música popular Chico Buarque e o tropicalismo de Tom Zé, Gilberto Gil e Caetano Veloso, combinando com a poesia concreta, com as tradições afro-brasileiras e as indígenas. No cinema, temos Glauber Rocha, cujos temas negociam passagens do Brasil popular com o urbano, a velha mitologia com novos mitos. E, finalmente, esse deslocamento emerge também nas artes plásticas, nos *parangolés* de Oiticica, uma reflexão sobre cultura urbana das favelas e, ainda, uma celebração barroca e híbrida do carnaval.

Beatriz divide sua pintura em três categorias: retratos, paisagens e naturezas mortas. Particularmente, nas paisagens e naturezas mortas, o que se percebe é o encontro com a obra de Burle Max, que em sua essência tem como problemática, em si, a natureza tropical como símbolo da identidade brasileira.

Eu me interessei muito pelo trabalho de Burle Max. Antes, minha relação com a natureza era mais ligada à reprodução dela. Hoje começo a prestar mais atenção nessa relação com ela, é como a luz natural que me lembra as igrejas <sup>36</sup>.

Para Katya G. Anton, "as paisagens são construídas como espaço da modernidade no caso de Burle Max, ou da pós-modernidade no caso de Beatriz, e deve de ser compreendido como ideia de uma construção histórica de natureza tropical"<sup>37</sup>, o maior emblema brasileiro, em particular da cidade de ambos. Poucas cidades, como o Rio de Janeiro, podem ser imediatamente identificadas por suas paisagens, com vegetação exuberante, praias paradisíacas e montanhas emblemáticas. Como paisagista, Burle Max está entre os primeiros a incorporar plantas tropicais como assinatura dos seus jardins. Como uma interpretação da vegetação brasileira, seus jardins revelam um estranho encontro híbrido entre arte e natureza. Em se tratando do signo do tropical, abre uma gama de possibilidades sociais, através de um radical e diferente senso estético.

Burle Max mantinha forte relação com o modernismo europeu, trabalhou com Le Corbusier no projeto da construção do edifício do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, responsável pelo paisagismo. Em sua obra, vê-se a influência da geometria pura do próprio Le Corbusier e das formas flutuantes das pinturas de Miro e Leger. Era um artista múltiplo, além de jardins, produziu jóias, tapeçaria, e pinturas. Seu interesse por plantas, como elemento de suas expressões plásticas, foi potencializado após seu retorno da Europa, onde viveu de 1928 a 1929. Na Pedra de Guaratiba, subúrbio do Rio de Janeiro, seu sítio se transformou em um verdadeiro laboratório ao ar livre para suas experimentações. Ele associava diferentes espécies de vegetação com propósito de se obter contrastes de cores, texturas, do plano com o espacial. Com base em suportes, como pedras e fragmentos metálicos, ele propiciava o encontro da visão da natureza tropical com a estética europeia de paisagismo. Anton observa que tanto Burle Max como Beatriz "ênfatizam a significância da natureza em um país tropical como o Brasil, e também como símbolo da formação da cultura moderna brasileira"<sup>38</sup>.

O paisagismo de Burle Max proporciona uma visão radical de que podemos chamar de modernismo tropical, por sua estrutura estética turbulenta e espetacular, beirando ao excesso, transformando e complicando a compreensão de uma natureza tropical, brincando com os opostos: o natural e o artificial, o orgânico e o não orgânico, o rural e o urbano. A interpretação dos seus jardins pode ser resumida como uma reflexão

do moderno no contexto heterogêneo brasileiro, transmitindo ao observador um extenso vocabulário visual dos trópicos e uma visão alternativa da natureza. Trabalhando os antagônicos, ele não reafirma, mas desestabiliza e recombina o tropical, como forma de expressão de heterogeneidade e complexidade.

Tanto os jardins de Burle Max quanto o *Manifesto Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, são da época em que o modernismo, como forma artística, abarcou definitivamente o solo brasileiro. O manifesto afirmava uma identidade nacional que transitava entre os antagônicos, tropical primitivo e o moderno, entre a América Latina e Europa.

Entre as manifestações que pregavam um caráter híbrido à identidade nacional, seguindo a Semana de Arte Moderna de 1922, estão o *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade e o livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Oswald, em seu manifesto, propunha uma “canibalização” do europeu colonizador “em ordem de apropriar suas virtudes, poderes e forças, e transformar o tabu em totem”. Já em *Macunaíma*, um personagem bizarro, um índio negro que nasce no meio da floresta amazônica e muda para um grande centro urbano, emerge de um estado de múltipla inconstância, ora um homem moderno, ora um habitante da floresta, vivendo suas contradições, transformado-as no encontro com a modernidade à sua existência. A problemática do primitivo e do moderno narrada em forma parodiada em *Macunaíma*, simbolizava um dilema que, até hoje, não foi solucionado na cultura brasileira.

### **Padronagens barrocas**

As padronagens de Beatriz operam como um multiplicador de sujeitos, vozes e visões de mundo. Sua pintura pode ser chamada de carnavalesca, não somente pela evocação de ritmos, mas igualmente pelo espírito do carnaval brasileiro. Tanto o som, quanto a dança e o figurino possuem o mesmo peso na construção do espetáculo do carnaval. Similarmente, suas superfícies decoradas invocam uma polifonia de vozes em

termos de cores e referências estilísticas, resultando em uma tensão visual que evidencia justaposições cromáticas entre abstração e figuração, ordem e caos, arte, design ou artesanato, Brasil e Europa, passado e presente. Densidade e equilíbrio de elementos revelando uma gama de possibilidades que nos conectam com o espírito da arte e da cultura do Barroco.

O contexto identitário cultural ao qual estamos referindo, a herança barroca na cultura brasileira, participa do discurso não só como estilo de época, mas como modo de vida, um “fenômeno de civilização porque constrói ao mesmo tempo uma mentalidade e um estilo de vida, híbridos na colônia como híbrida é sua formação”<sup>39</sup>. Desde a música, a gastronomia, a dança, o cinema, o design e obviamente nas artes plásticas o espírito seiscentista está presente fortemente na cultura brasileira, oferecendo as condições para o desenvolvimento de uma cultura visual híbrida e polivalente. O termo hibridismo<sup>40</sup> neste caso, como a idéia de multiplicidade, entendida como o encontro dos opostos que se transformam em uma fusão harmônica.

O Barroco tem sido correlacionado pelos estudiosos da cultura, a exemplo do escritor cubano Severo Sarduy, como um retrato através do qual podemos entender a arte na América Latina. Na Europa Walter Benjamin foi o primeiro pensador no século XX a revisita-lo e a posicioná-lo em pertinência à cultura do seu tempo. Em obras como *A origem da tragédia alemã* (1935), ele reflete sobre a cultura barroca e sua relevância como forma crítica da modernidade, investigando na história as possibilidades de uma expressão que fosse fragmentada e não linear.

Como estilo, período histórico, ou forma de expressão, o barroco é um elemento comum na cultura, e tem uma complexa presença histórica em vários países do continente latino-americano. Desde o início do colonialismo e, subsequentemente, nas negociações pós-coloniais que envolvem a definição de identidade cultural, é apresentado como proposta de abertura, e em vez de um estilo uma atitude. Sobre o Barroco como *modus vivendis*, Affonso Ávila escreveu:

Emerge ele de uma sociedade que se inscreve originária e culturalmente sob o signo do barroco, vivendo-o nas inquietações místico-existenciais que prolongam a contra-reforma e expressando-o, concomitantemente, em estilo criativo que não esconde as suas raízes formais e ideológicas. Verifica-se, por exemplo, no ritual das solenidades religiosas, que sublimam a vida espiritual e social da coletividade mineradora, a mesma pompa, o mesmo fausto decorativo dos templos, numa reverberação lúdica paralela ao adorno imagístico na linguagem poética e à riqueza do detalhe compositivo nas realizações plásticas.<sup>41</sup>

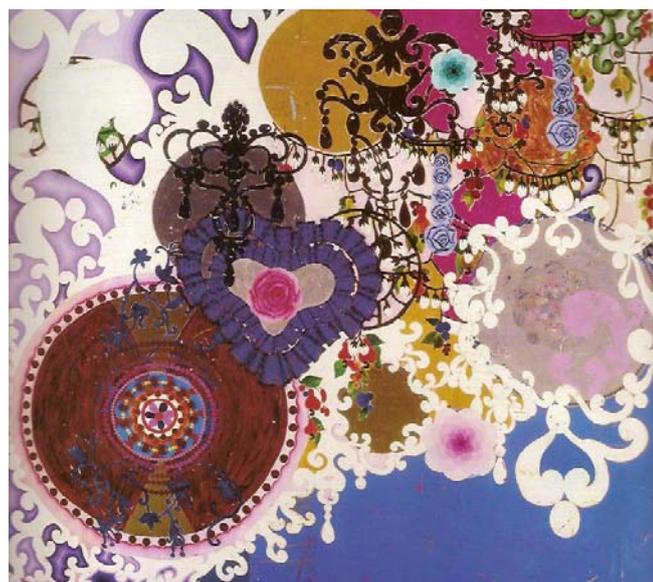
Para Herkekthof, a pintura de Beatriz é a evidência da percepção do seiscentismo, como oferta de possibilidades no campo estético, não só pelas formas exuberantes, mas pelo “sistema de cores, ritmos visuais dinâmicos, suntuosidade, exuberância e política da forma”<sup>42</sup>. Relacionar a pintura de Beatriz com o entendimento do Barroco como forma de vida é um jeito de compreender e analisar o processo de transculturação<sup>43</sup> e de hibridização que teve seu começo no período colonial, e tem se intensificado com a globalização. O estilo reaparece no século XX como elemento crucial para explicar a dinâmica do hibridismo e das diferenças na cultura da América Latina, e, em especial, a brasileira, e nos apresenta argumentos para entender a história da nossa arte, como entidade fragmentada, enriquecida pela mestiçagem e por rupturas. Ambos, a viagem de Macunaíma e a pintura de Beatriz podem ser compreendidas tanto pelo seu hibridismo e status transcultural quanto por sua natureza barroca.

Assim como no estilo barroco a pintura de Beatriz conduz o observador a uma experimentação visual que tem sua força na exaltação dos sentidos. Formas que desarmam visualmente, invocando ritmos musicais e desejos tácteis, transformando-se

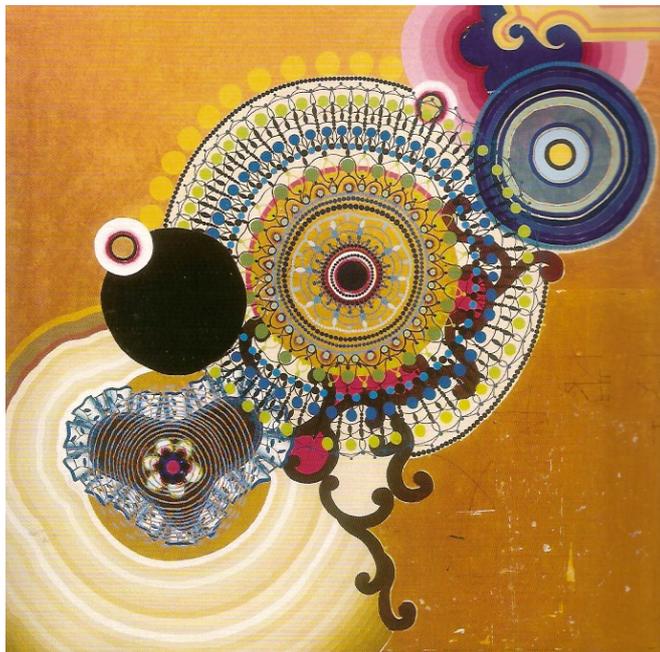
num mundo de palavras que remetem à história brasileira, desenhando um paralelo entre o caráter interdisciplinar do período colonial e das práticas artísticas contemporâneas. Várias disciplinas explodem de suas telas, bordado, joalheria, azulejos, arte islâmica, música, dança e carnaval, o oposto da personagem do artista moderno, engajado na prática de uma arte mais formal e purista.

Sarduy foi o primeiro intelectual latino-americano a posicionar o Barroco no centro de um contexto pós-moderno, como um “paradigma semiótico e cultural”<sup>44</sup>, que abre espaço para uma acumulação de signos, linguagens e cultura, permitindo uma narrativa não linear e de múltiplas faces.

As padronagens em “*papié decoupé*”, na tela de Beatriz, brinca com sobreposições de formas sobre formas, acumulam-se formas, competindo uma com as outras pela predominância visual, não deixando o observador se prender a nenhuma delas, provocando uma constante fuga do olhar. Similarmente, o uso de plásticos ou tecidos metalizados em ouro ou prata tem como objetivo refletir a luz, provocando um distúrbio visual, desestabilizando intencionalmente a superfície. O resultando desses efeitos pode ser encontrado em obras como a *lua e o mundo* e *help yourself*. Esse efeito desestabilizador, provocado por sua técnica, conecta a arte com as premissas da arte do tempo de Alejandrinho, assim como forma de pensamento.



**Fig. 9** - Beatriz Milhazes, *lua e o mundo*, 1996.



**Fig. 10** - Beatriz Milhazes, *Help yourself*, 1996.

Para muitos historiadores, o Barroco como possibilidade visual foi reprimido por um momento histórico, em que se instalou uma busca prioritária pelo moderno. A força potencial armazenada durante a expansão das tendências modernizantes explode com toda sua exuberância na contemporaneidade. Foster Hal está entre os que compartilham desse pensamento; ele observa que a visão barroca “é a mais significativa alternativa ao estilo visual hegemônico que foi denominado de perspectivismo cartesiano”.<sup>45</sup>

No caso de Beatriz, o impulso barroco que invade sua tela é um impulso que atravessa tempo, geografia e história, e nos desperta inconscientemente para a extasiante superposição de imagens da experiência do estilo que renasce na contemporaneidade. Sua obra nos revela virtudes de encontros visuais diferenciados, mostrando-nos novas possibilidades de experiências, que já foram criadas anteriormente, estavam em estado potencial, e, sem dúvida, estão de volta.

## **Linearidade dentro do campo**

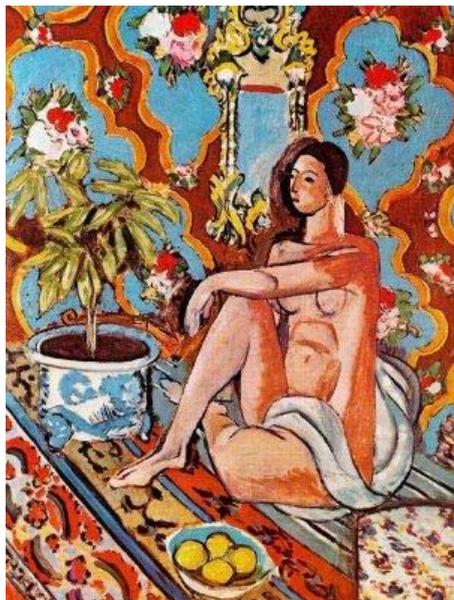
A correspondência mútua entre as pinturas de Matisse e de Milhazes não se restringe ao ato de usar técnicas de colagens, a riqueza cromática, ou mesmo o uso de padrões e padronagens como forma expressiva. Simon Wallis, em *Peinture polyrythimique*<sup>46</sup> cita duas obras de Matisse, em que podemos verificar tais correspondências: *Harmonia em vermelho* (1908) e *Figura decorativa sobre fundo ornamental*. Ele observa que, no primeiro quadro, pode-se constatar a tensão entre figura e fundo característico na obra de Matisse, onde os arabescos em princípio com função decorativa criteriosamente são espalhados na composição, a fim de ocuparem todo o espaço, oferecendo dessa maneira um impacto dinâmico, revelando sutilmente a tridimensionalidade da mesa. A cor se deixa assumir por uma experiência intensa, a fim de liberar a pintura de qualquer reflexão sobre um objeto em particular. Tanto mesa quanto paredes no quadro constituem-se como um fundo quase plano, sobre o qual surgem outros elementos na composição, uma fusão proposital com objetivo de criar um novo espaço pictorial, menos independente das funções miméticas. Cada movimento é pensado e calculado, aliado a fragmentos de natureza morta, de paisagem, de interiores e retratos, combinados de maneira a produzir uma obra bastante híbrida, resultando no fim da distinção entre fundo e primeiro plano.

Na outra pintura escolhida, *Figura decorativa sobre fundo ornamental*, para Wallis, o quadro conjuga possibilidades decorativas tanto da abstração como da decoração. O tapete persa, extremamente ornamentado por uma associação de listras e arabescos, vai de encontro a uma parede onde sobressai uma rica padronagem em florais. Sobre o tapete está uma figura feminina sentada, chamando a atenção por sua postura completamente ereta, envolta por um tecido branco. Ela é parte integrante da atmosfera que o quadro mostra. Sua graça como invenção pictorial nos leva a uma distância literalmente significativa do ambiente moral que se estabelece. Abaixo no canto direito da composição, um fragmento de tecido com uma padronagem que contrasta com o restante do quadro, provocando aí um deslocamento do olhar do observador, como que o induzindo a explorar novos espaços da pintura, e reconhecer, assim, outros elementos da

composição. É um dos quadros mais densos de Matisse, e essa densidade não se deixa escapar em nenhum espaço para uma leve respirada, e leva-nos a participar de um embate que se estabelece entre as hierarquias do campo da pintura, figuração versus decoração, perspectiva clássica versus planaridade. Nessa obra, o que salta aos olhos é o estranhamento que provoca a figura na forma física que se apresenta em contraste com a exuberância decorativa do ambiente. Wallis exemplifica nessas obras a conexão de Beatriz com Matisse pelo paradigma formal estabelecido. O encontro de diversos componentes distintos nos revela sua capacidade singular ao criar relações entre motivos variados dentro de um espaço delimitado pela tela, propiciando uma sensação de alta voltagem, predominando um processo de tensão, liberdade, e de deslumbramento visual. Para Schwabsky<sup>47</sup>, a pintura de Milhazes é uma sociedade *matissiana*, em que os conflitos são remediados e não resolvidos:

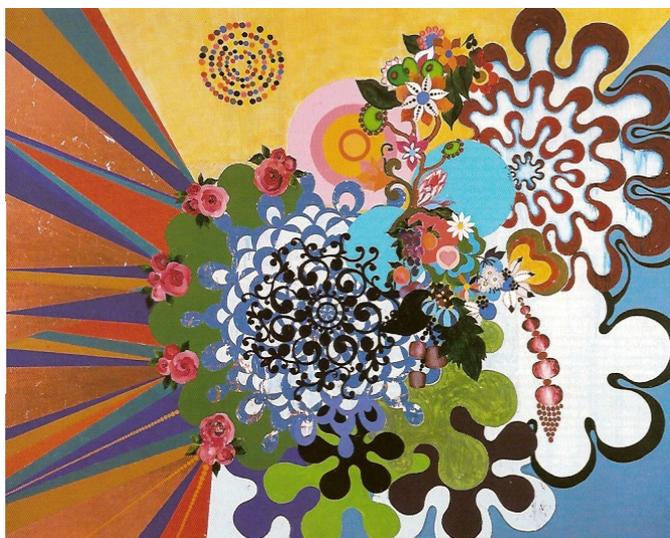
Eu tinha uma sensação do colorido de um objeto; aplicava a cor, e esta era a primeira cor em minha tela. Acrescentava a isto uma segunda cor, e então, se parecia combinar com a primeira, em vez de removê-la, adicionava uma terceira, que as conciliava<sup>48</sup>.

**Fig. 11** - Henri Matisse, *Figura decorativa sobre fundo ornamental*  
Centre Pompidou, Paris, 1925.



Para Matisse, a “expressão vem da superfície colorida que o espectador capta em sua inteireza”<sup>49</sup>. Já Beatriz, de maneira bem diferente, segue o conceito do mestre, não pela grande área abrangente de uma determinada cor, mas pelo “retorno insistente e repetitivo a ela”<sup>50</sup>. Expandindo e se deslocando em todas as direções da tela, como que buscando a ocupação total do espaço pictórico, com sua propriedade hipnotizadora, dispersa a nossa visão e nos leva a devanear sobre a superfície, provocando um curto circuito que não nos deixa prender a qualquer ponto em particular da composição, deslocando de qualquer interpretação imediata. O senso de movimento característico de sua pintura confere ao seu trabalho uma temporalidade, que nos remete aos rodopios de uma dança cheia de movimentos.

**Fig. 12** - Beatriz Milhazes, *Os pares*,  
1999. Acervo particular.



Em *Os Pares*, constatamos a ausência completa da figuração em detrimento do decorativo, uma herança do embate entre figura e fundo operado por Matisse, além da liberação do espaço e da ausência da perspectiva tradicional, o que é característico na pintura do mestre. As linhas vibrantes barrocas se revelam diante dos nossos olhos, incitando uma visão a “surfear” sobre a superfície, como quem vagueia pelas ondas do mar, ou o movimento das folhas sobre a ação da brisa das tardes de outono. As composições características das obras de Beatriz contêm as mesmas qualidades de abandono orgânico que impregnam a obra de Matisse, desencadeando uma atmosfera energizante, repleta de luminosidade, “onde o paradigma industrial da modernidade é em parte atenuado pela proximidade de uma natureza surpreendente e da evidência da passagem do tempo”<sup>51</sup>.

Entre artistas contemporâneos, cujas obras são exemplos de continuidade do legado de Matisse, está a pintora britânica Bridget Riley, considerada um dos principais expoentes da OP arte dos anos 70. Sua pintura é uma reatualização do projeto decorativo matissiano, e como o mestre, conjuga a ideia de consciência de que a beleza e a invenção infinita da natureza podem ser transformadas pela imaginação dentro da atividade pictorial.



**Fig. 13** - Beatriz Milhazes, *Meu miúdo*, 2001. Acrílico sobre tela. Acervo particular.



**Fig. 14** - Bridget Riley, *Big Blue*, 1981-1982. Óleo sobre polyester. Queensland Art Gallery, Queensland.

Simon Wallis<sup>52</sup> observa igualmente nas obras de Milhazes os recursos que exploram a falibilidade do olho pelo uso de ilusões ópticas, como na OP arte de Bridget. Sua pintura é provedora de uma atmosfera extasiante beirando ao agressivo, e essas sensações são provocadas ao contagiar o espectador no ato de observar pelas suas formas, sobreposição de formas, diversidades de cores, pelas listras multicoloridas, suas ondas ondulantes e luxuosas e, também, pela inconstância de seus arabescos.

Em *Miúdo*, a apropriação das listras verticais de Riley, como fundo, a sensação de fusão das formas geométricas causam um estranhamento pelo contraste que se evidencia e, ao mesmo tempo, deixa-nos extasiados pela volúpia de suas cores, magnetizando o olhar e induzindo o espectador a se devanear na sobreposição e no emaranhado de luzes, cores e formas. O mundo da contemplação, da fantasia, do apelo emocional evidentes na arte decorativa de Matisse e Riley são sensações que a artista traz para suas obras. Ela improvisa visualmente pelo uso de formas naturais variadas mutantes diante do observador, e o prazer visual é alcançado pelo seu jogo de constante

instabilidade. Walter Benjamin, na década de 1930, foi um dos primeiros pensadores a atentar para as consequências do advento da cultura de massa e das novas tecnologias nos modos de sentir e perceber a noção de obra de arte no momento em que “a experiência existencial da desterritorialização emerge pela primeira vez na sociedade”<sup>53</sup>. A condição de deslocamento permanente característica da pós-modernidade explode na tela de Milhazes, expressando a experiência de convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua, mas em forma altamente reflexiva de vida.

Uma característica da Geração 80 foi a de se manter atualizada e de produzir arte em ressonância aos acontecimentos no campo da arte internacional. Beatriz, já em suas primeiras telas, em 1981, estava trabalhando com colagens de tecidos, ao mesmo tempo em que os artistas do Pattern & Decoration, depois de engajados em produções plásticas de performance estavam de volta às paredes. Barry Schwabsky, no catálogo da exibição *Mares do Sul*, coloca em dúvida se os trabalhos da artista estão relacionados com P&D. Em sua conversa com Christian Lacroix<sup>54</sup>, Beatriz deixa entender que sim, afirma que só a partir da percepção da crítica americana sobre o Pattern, no início dos anos 80, como sendo uma pintura abstrata que trazia coisas novas, pode sentir como se uma porta estivesse abrindo para a sua pintura com seus padrões e padronagens.

## NOTAS

1. Ver *Christian Lacroix et Beatriz Milhazes en conversation*. Paris, Domaine de Kerguéhennec, 2003, p. 38. (Tradução minha.)
2. A pintora brasileira Beatriz Milhazes é considerada pela crítica internacional como uma das principais artistas contemporâneas. Foi artista convidada para pintar os murais que decoram o restaurante da Tate Modern, em Londres, em 2005. Em 2006, foi convidada pela prefeitura de Londres para a produção de murais decorativos na estação do metrô Gloucester Road Tube Station, District and Circle Lines. Em 2007, foi escolhida para decorar a primeira loja da Taschen nos Estados Unidos, em Nova Iorque. O *art book*, editado pela Taschen, em 2006, guia com os principais artistas da produção contemporânea, traz em sua capa um trabalho da artista.
3. HALL (2002, p. 13).

4. A relação completa de artistas convidados pelo London Transport Museum, desde 1908, pode ser consultada no site da fundação: <http://www.ltmuseum.co.uk/> ou <http://www.tfl.gov.uk/tfl/corporate/projectsandschemes/artmusicdesign/pfa/about.asp>. Acesso em 25/6/2008.
5. <http://www.tfl.gov.uk/tfl/corporate/projectsandschemes/artmusicdesign/pfa/about.asp>. (Tradução minha.) Acesso em 25/6/2008.
6. <http://www.tfl.gov.uk/tfl/corporate/projectsandschemes/artmusicdesign/pfa/artists/milhazes.as>. (Tradução minha.) Acesso em 25/6/2008.
7. HALL (2003, p. 33).
8. A *Tate Modern*, ao lado da *Barbican Art Gallery*, em Londres, e o *Centre Pompidou*, em Paris, estão entre os principais centros de exposições de arte contemporânea na Europa. A *Tate* é uma fundação do governo britânico com participação da iniciativa privada, pertence ao *Museums and Galleries Commission*, do DCMS (Departamento de Cultura, Mídia, e Esportes). Suas instalações ocupam uma área equivalente a um campo de futebol, em um prédio equivalente a quinze andares, a antiga [central elétrica](#) de Bankside, desativada em 1981. Foi restaurada e inaugurada como museu em 2000.
9. BUENO(1999, p. 254).
10. Huysen(1991, p. 20).
11. BUENO (1999, p. 259).
12. BELTING(2006, p. 173).
13. BELTING (2006, p. 173).
14. BUENO (1999, p. 286).
15. BELTING(2006, p. 63).
16. BELTING, (2006, p. 62).
17. MORAIS(1991).
18. Ver LEAL, Paulo Roberto, MAGER, Sandra e LONTRA COSTA, Marcos, *Como vai você, Geração 80?, Módulo*, 1984.
19. A antropofagia como um paradigma na arte brasileira. Oswald de Andrade foi o grande defensor desse processo de apropriação cultural. O seu *Manifesto Antropofágico*, de 1928, conclama uma atitude na qual a cultura européia poderia ser irreverentemente apropriada, imitada, distorcida, digerida, na criação do novo.
20. ASBURY(2003, p. 139).(Tradução minha.)
21. MORAIS(1995).

22. Charles Watson é pintor, escocês, formado pela Barth Academy of Arts (1970-1974); na Inglaterra, a partir de 1979, começou a ensinar na Escola do Parque Laje, oferecendo em suas aulas um enfoque contemporâneo para a pintura, algo inédito até então na cidade do Rio de Janeiro.
23. Sobre a chita, ver Melião e Imbroisi(2005).
24. HERKENHOFF(2007, p. 19).
25. HERKENHOFF(2007, p. 19).
26. PEDROSA(2003, p. 17).
27. É interessante observar, em sua prateleira de livros, um resumo de suas referências: Matisse, folclore de diferentes de culturas, referências ao mundo das padronagens têxteis, passando pelos padrões indianos, a arte *décor*, a construção de padronagens, a moda de Madeleine Vionnet, e o psicodelismo de Emilio Pucci.
28. ASBURY (2003, p. 160). (Tradução minha.)
29. ASBURY(2003,p. 160). (Tradução minha.)
30. CANCLINI (1997, p. 305).
31. Idem, p. 306.
32. Idem, p. 285
33. Idem, p. 327.
34. Ver Beatriz Milhazes. Entrevista a Celso Fioravante. São Paulo, *Vogue Brasil*, 2003, n. 304, pp. 180-183.
35. GEERTZ ((2007, p. 145).
36. Ver em: *Geometria que explode o quadrado e o círculo. Folha de S. Paulo, Caderno Mais*, São Paulo, 2 de maio de 2004.
37. ANTON(2003,p. 174). (Tradução minha.)
38. Idem, p. 175. (Tradução minha.)
39. MONTES(1998) [www.antropologia.com.br](http://www.antropologia.com.br)
40. A recente atenção que a crítica de arte tem oferecido à ideia de hibridismo, em particular, em relação à arte dos países chamados de terceiro mundo, é problemática se não for dada a devida consideração histórica, pois frequentemente a noção de hibridismo nas práticas artísticas atuais está relacionada a processos atuais de globalização. <sup>41</sup>. ÁVILA(2006, p. 26).
42. HERKEKHOF (2007,p. 20).

43. O termo transculturação no *Dicionário Houaiss* é definido como: transformação cultural que resulta do contato de duas culturas diferentes. Nesse contexto, o termo transculturação refere-se ao processo dinâmico de apropriação de uma cultura e interpretando para o outro e virse versa, e sua mistura e transformação produz novas expressões.
44. ANTON (2003,p. 181). (Tradução minha.)
- 45 FOSTER (1988 apud ANTON, p. 184).
46. WALLIS ( FALTANDO A DATA pp.7-28). (Tradução minha.)
47. SCHWABSKY(2003, p. 110). (Tradução minha.)
48. MATISSE(2007, p. 95).49. MATISSE(2007, p. 95).
50. SCHWABSKY (2003, p. 113).
51. Ver Simon Wallis (2004), em Beatriz Milhazes: peintre polyrythmique, *Catalogo da exposição no Domaine de Kerguéhennec -- Centre d'art contemporain*, Bignan, França. (Tradução minha.)
52. Idem (2004).
53. BUENO (1999, p. 20).
54. Ver A Geometria que explode o quadrado e o círculo. Conversa entre o estilista francês Christian Lacroix e a artista brasileira Beatriz Milhazes. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais, 2/4/2008.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON-SPIVY, Alexandra (1997). *Robert Kushner: Gardens of Earthy Delight*. Nova York, Hudson Hills Press.
- ANTON, Kátia Garcia (2003). Towards a Tropical Syntax. Em: *Critical Perspectives on Contemporary Painting* (org.) Jonatan Harris. Liverpool, University Press.
- ARCHER, Michael (2001). *Arte Contemporânea, uma história concisa*. São Paulo, Martins Fontes.
- ÁVILA, Afonso (2006). *Resíduos seiscentistas em Minas Gerais: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte, Arquivo Mineiro, 2 ed..
- BELL, Tiffan (1986). *After Matisse*. Nova Iorque, Independent Curators Incorporated.
- BELTING, Hans (2006). *O fim da história da Arte: revisão anos depois*. São Paulo, Cosac&Naif.
- BENJAMIN, Walter (1984). *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte*. São Paulo, Companhia das Letras.
- BROUD, Norma (1994). *The Power of Feminist Art*. Nova Iork, Harry N. Abrams Inc.
- BUENO, Maria Lucia (1999). *Artes plásticas no século XX*, Campinas, Editora Unicamp.

- CANCLINI, Nestor (1997). *Culturas híbridas*. São Paulo, Edusp.
- CONNOR, Steven (2000). *Cultura pós-moderna, introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo, Edições Loyola.
- CRANE, Diana (1987). *The Transformation of the Avant-Garde*. Chicago, The University of Chicago Press.
- CRITCHLOW, Keith (2004). *Islamic Patterns London*. Londres, Thames & Hudson.
- DANTO, Arthur (2005). *Arte e Significado*. In Guinsburg J. & Barbosa, Ana M. *O Pós-Modernismo*. São Paulo, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (2007). "Pattern and Decoration as a Late Modernist Movement". Em: *Pattern and Decoration: An Ideal Vision in American Art*, (org.) Anne Swartz, Nova Iorque, The Hudson River Museum.
- \_\_\_\_\_. (2006). *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo, CosacNaif.
- KUSHNER, Robert (2005). DCMoore Gallery. Nova York.
- EL SEBAI, Nadia Hosni (1972). *Islamic influences in the art of Matisse*. Tese submetida a Escola de Artes e Ciências da George Washington University. Washington.
- ESSERS, Volkmar (2005). *Matisse*. Colônia, Taschen, 2005.
- FOURCADE, Dominique (org.). (2008). *Henri Matisse, Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo, CosacNaif.
- GEERTZ, Clifford; JOSCELYNE, Vera Mello (2007). *O saber local : novos ensaios em antropologia interpretativa*. Rio de Janeiro, Vozes.
- GIRARD, Xavier (1999). *Matisse, la Chapelle du Rosaire*. Nice, Cahiers Henri Matisse.
- HALL, Stuart (2002). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Da Diáspora, identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- HARRIS, Jonathan (2005). *Critical Perspectives on contemporary painting: hybridity, hegemony, historicism*. Liverpool, University Press.
- HARRISON, Charles (1998). *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. São Paulo, Cosac & Naif,.
- HERKENHOFF, Paulo (2007). Beatriz Milhazes. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- HUYSEN, Andreas (1991). "Mapeando o pós-moderno". Em *Pós-modernismo e política*. Heloisa Buarque de Holanda (org.). Rio de Janeiro, Rocco.
- KANT, Immanuel (1993). *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- KERGUÉHENNEC, Domaine (2003). *Beatriz Milhazes*. Paris, Art Kerguehenec.
- LEVENTON, Melissa(2005). *Artwear*. São Francisco, Thames & Hudson.

- MANDEL, Gabriele (1993). *Como reconhecer a arte islâmica*. São Paulo, Martins Fontes.
- MELIÃO, Renata e IMBROSI, Renato (2005). *Que Chita Bacana*, São Paulo, A Casa.
- MILHAZES, Beatriz (2001). Birmingham Museum of Art. Birmingham.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Christian Lacroix et Beatriz Milhazes en conversation*. Paris, Domaine de Kerguéhennec.
- \_\_\_\_\_. (2003). Entrevista a Celso Fioravante. São Paulo, *Vogue Brasil*, n. 304.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Geometria que explode o quadrado e o círculo*. São Paulo, *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais, São Paulo 2 de maio.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Mares do sul*. São Paulo, Ramalivros.
- MONTES, Maria Lúcia (1998). Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira. São Paulo, *Revista Sexta-Feira*.
- MORAIS, Frederico (1991). *Anos 80: a pintura resiste*. Em BR/80: pintura Brasil década 80. Apresentação Ernest Robert de Carvalho Mange. São Paulo, Instituto Cultural Itaú.
- \_\_\_\_\_. (1995). *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da Missão Artística Francesa à Geração 90: 1816-1994*. Rio de Janeiro, Topbooks.
- MORRIS, Catherine (2002). *Fora da parede: o desenvolvimento da Moda e Arte Performática de Robert Kushner, 1970-1976*. Em Fashion Theory. São Paulo, Editora Anhembi Morumbi, jun., v. 1, n. 2.
- OLIVA, Achille (1981). *The international transavantgarde*, Flash Art, p. 36.
- PEDROSA, Adriano (2003). "Mares do Sul". Em: MILHAZES, Beatriz. *Mares do sul*. São Paulo, Ramalivros.
- PERRY, Gill (1998). *Primitivismo, Cubismo, Abstração, Começo do século XX*. São Paulo, Cosac & Naif.
- ROBBINS, Corrine (1984). *The pluralist era*. Nova Iorque, Haper & Row.
- SHAPIRO, Roberta (2007). Que é artificação? *Sociedade e Estado*. Brasília, v. 22, n. 1.
- SHUSTERMAN, Richard (1998). *Vivendo a arte*. São Paulo, Editora 34.
- SWARTZ, Anne (2007). *Pattern and Decoration: An Ideal Vision in American Art*. Nova Iorque, The Hudson River Museum.
- ZOLBERG, Vera (2006). *Para uma sociologia das artes*. São Paulo, Editora Senac.
- WALLIS, Simon (faltando data) *Beatriz Milhazes: Peinture Polyrythmique*. Bignan, França, Domaine de Kerguéhennec Centre d'art Contemporain.
- WOOD, Paul (2002). *Arte Conceitual*. São Paulo, Cosac&Naif.

## **Catálogo**

*Matisse, his art and his textiles.* (2005). MET, Metropolitan Museum of Arts. Nova Iork, Met Publishing.

---

