

Título Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos
Data 2015
Publicação INTERLENGHI, Luiza. *Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2015.

Autora Luiza Interlenghi
Artista Beatriz Milhazes

BEATRIZ MILHAZES

COLEÇÃO DE MOTIVOS

Luiza Interlenghi

Título Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos
Data 2015
Publicação INTERLENGHI, Luiza. *Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2015.

Autora Luiza Interlenghi
Artista Beatriz Milhazes

Pelo modo como se entrega ao olhar, cada trabalho de Beatriz Milhazes tem uma presença sedutora e inquietante. Superfícies como a tela, o papel e mesmo a arquitetura são tomados por incontáveis combinações de motivos. Margaridas, arabescos, corações, rendas, cajú, bolinhas, ondas – películas de tinta em camadas sobrepostas – ativam cores inesperadas, em busca de movimento.¹ São muitos os motivos – cerejas, babados, círculos Pucci –; eles recuperam um fascínio pelas várias formas que capturam a visão no ornamento: joias de Haskell, adornos em santos barrocos na América Latina, dobras de indumentária do século XIX, símbolos da cultura popular, tradições artesanais do Brasil e o psicodélico do *design* dos anos 1960.

Seja no pequeno formato das primeiras colagens ou em pinturas monumentais como *O Moreno* (2005), Milhazes conduz uma consistente investigação da cor e enfrenta os dilemas contemporâneos da pintura. Abre espaços vibrantes prestes a provocar vertigem, como num caleidoscópio de imagens nunca iguais – sobreposições, veladuras e contrastes nos desafiam a desvendar essas densas vivências estéticas, escavá-las em busca de certa sensualidade naquilo que vemos e que, de algum modo, nos olha.²

Os trabalhos aqui reunidos convidam a uma espécie de arqueologia, a mirar estas intensas composições – realizadas entre 1989 e 2013 – quase às avessas, observando além do que de imediato revelam. Propõem reconquistar algo que aí está, mas menos visível; seguir rastros deixados no tempo – tanto dentro como fora do quadro. Investigar, assim, a presença sensível, mas também as razões, os *motivos* desse pensamento plástico em ação.

Milhazes define um campo próprio de experimentação, em que se encontram a memória da trama do crochê feito a mão por sua avó e a estamparia industrial do chitão, a flor caipira e o símbolo de paz, fileiras irregulares de pérolas e uma série de alvos, o barroco e o *pop*. Nesse território, em que certa estrutura visual se desenvolve e quer extravasar, o equilíbrio improvável entre opostos pode ser conquistado e mais uma vez desafiado.

1. Na cronologia crítica, há um amplo conjunto de referências complementares a esta análise, que deliberadamente navega na contracorrente da linha do tempo.

2. Mesmo na escultura minimalista, um silencioso volume geométrico inquieta o olhar. (Cf. DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010).

Título Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos
Data 2015
Publicação INTERLENGHI, Luiza. *Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2015.

Autora Luiza Interlenghi
Artista Beatriz Milhazes

Cada motivo – uma folha, um buquê, uma estrela – tanto é pintura como desenho; sua importância na composição reafirma a máxima de Matisse, de que não há hierarquia entre eles. Constitui um traçado, um recorte, um fragmento que atribui valor simbólico às cores; é parte de uma composição com seus próprios dilemas, desvinculados de um contexto narrativo que os justifique ou situe. Pingentes, rosas ou círculos encontram sua própria posição entre os demais. Sustentam narrativas desfeitas, incompletas, que os títulos sugerem, mesmo no silêncio do jogo cromático-formal. Finalmente, abrem inesperadas possibilidades do simbólico – como o fizeram os poemas dadaístas com palavras soltas, equilibradas ao acaso na estrutura do texto. Assim, testam o espaço moderno e a autonomia das linguagens que pôs em crise a representação, sem entretanto excluir os afetos, o jogo lúdico. Remontam às colchas de retalho, às minúcias do crochê, ao *design*, ao fazer com as mãos; o ofício – no sentido caro à crítica do *Arts & Crafts* – aos processos industriais e à perda da unidade entre produção, criação, beleza e prazer.

UM MÉTODO

No período de formação, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde ingressou em 1981, Milhazes compartilha o calor de uma geração que declarou sua paixão pela pintura. Esse cenário criava então um antagonismo com a aproximação entre arte e política, na década anterior, quando se criticou duramente o caráter fetichista da pintura.³ Mas, para ela, o resgate do prazer de pintar por aquela geração, o interesse por seu caráter artesanal, figurativo, e por temas de teor existencial estavam ligados à necessidade de constituir um método de trabalho, um rigor logo enfrentado no curso do professor escocês para quem o desenho seria o fundamento necessário à pintura. Já em 1984, participa de *Como vai você, Geração 80?*, que reuniu mais de uma centena de artistas brasileiros – entre os quais Jorge Guinle, Daniel Senise e Cristina Canale – refletindo a retomada internacional da pintura. As telas de Milhazes incluíam colunas e anjos barrocos tratados com pinceladas gráficas e dispostos em subdivisões retangulares.⁴

Fortes paradoxos históricos – como a radicalização da tensão entre um posicionamento crítico frente ao sistema da arte da geração precedente e a afirmação libertária da pintura – pautaram o período da volta à democracia no Brasil. Milhazes recortava a tela para depois remontá-la. Fazia o mesmo com recortes de tecido, reorganizando os florais da estampa popular – como o chitão – sobre os quais pintava. Mas logo cruzaria os limites da apropriação da padronagem industrial para manipular seus próprios motivos. Superar a mera repetição mecânica da imagem pela fatura no

3. Ver cronologia crítica.

4. Ver cronologia crítica.

Título Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos
Data 2015
Publicação INTERLENGHI, Luiza. *Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2015.

Autora Luiza Interlenghi
Artista Beatriz Milhazes

ateliê lhe permitiu resgatar a comunicação imediata do *pop*, valorizada por sua geração, no registro da pintura do pós-guerra, que desafia a unidade espacial do quadro. Assim, aderiu criticamente à ruptura moderna com o objeto único, à montagem de fragmentos, à perda da aura da obra de arte sob o impacto da reprodutibilidade da imagem.⁵

Subvertendo uma técnica artesanal de impressão, a monotipia, e combinando-a à montagem de fragmentos na colagem, Milhazes constituiu, em 1989, um método particular de pintar, que ainda adota nos trabalhos recentes. Cada motivo é pintado sobre folhas de plástico transparente e, quando seco, transferido para a tela, onde é calculadamente posicionado. Assim, há grande liberdade de experimentação na composição, até a fixação definitiva. Ao adotar folhas transparentes como base para uma pintura fora da tela – uma monotipia *a seco* –, cada motivo é como uma pele transferida para a superfície do quadro. O acúmulo dessas camadas cria espaços profundos, ora opacos, ora translúcidos, deixando entrever formas sob veladuras. Essas peles de cor ali depositadas recebem, por vezes, retoques com pincel que desenham fios de pérolas, inserem flores entre motivos e acentuam a percepção de volume. Os plásticos podem ser matrizes para a recorrência de uma flor em obras posteriores. Mas, ao serem arrancados, deixam áreas descascadas no espaço já folheado pelas películas de tinta acumuladas na tela. Essas intervenções sugerem dobras, profundidades momentâneas, parciais, capazes de desestabilizar o espaço; deixam entrever rupturas e cavidades onde finalmente há apenas a superfície plana da tela. Ao jogar com as combinações e o acúmulo – as diferenças na repetição –, a pintura de Milhazes move-se numa margem até então inexplorada, pois mantém abertas as possibilidades de apropriação, alteração e coexistência de referências visuais diversas, que, finalmente, como nas primeiras coleções de arte, constituem sua própria visão da pintura contemporânea.

Um conjunto de trabalhos em pequenos e médios formatos realizados entre 1989 e 1990 indica tentativas de combinar vários fragmentos, a que subjaz uma organização em grade.⁶ A colagem com papéis de bala, então feita como exercício paralelo à pintura, explora os padrões de listras, transparências, brilho e cor dos papéis de modo que uma grade é desenhada pelas próprias emendas. Padrões de rosas (semelhantes aos impressos nas embalagens) são pintados sobre essa base, em cores já encontradas ali. Têm imperfeições, irregularidades e desalinhos, camadas sobrepostas que embaralham os retângulos formados pelas bordas dos papéis e acentuam a percepção de um espaço folheado.⁷ A experimentação com esses sedutores *souvenirs* remonta ao mesmo ano de 1989, quando desenvolveu seu método de

5. Como apontam as reflexões seminais de Walter Benjamin. (Cf. BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983).

6. KRAUSS, R. E. Grid. In: _____. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts: MIT Press, 1985.

Título Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos
Data 2015
Publicação INTERLENGHI, Luiza. *Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2015.

Autora Luiza Interlenghi
Artista Beatriz Milhazes

monotipia a seco, mas viria a público com uma série de maiores dimensões, apresentada no Domaine de Kerguéhennec em 2003, *Un numero monstre*, com papéis de sua coleção de embalagens de chocolates, chicletes e balas. Separadas por mais de uma década e realizadas em escalas distintas, ambas se organizam a partir de listras e têm tons de rosa e azul predominantes. Sobre a base de listras, há uma acentuada sobreposição de flores, constituindo uma estrutura que reaparecerá em composições como na pintura *Flor de figo*, de 2013. Nas duas colagens se mostram princípios importantes: o de montagem, destacado por Paulo Herkenhoff, e o de divisões em grade, que Ivo Mesquita também observou em pinturas de 2006-2007.⁸ Reafirma-se, assim, em escalas radicalmente distintas e vários meios expressivos, a busca de método e, sobretudo, a elaboração de um sistema que lhes confere unidade. Mas o que nos interessa aqui é como esse método está associado a um impulso *coleccionista* e o que este nos ensina quanto aos motivos de Beatriz Milhazes: imagens que sustentam rasgaduras, estruturas abertas, cores únicas mas recorrentes, como peças de um acervo visual posto em exibição.⁹

A COLEÇÃO

Ao menos desde a revolução provocada pela reprodutibilidade da imagem de que nos fala Walter Benjamin, as próprias margens do campo da arte vêm sendo testadas.¹⁰ Um completo acervo visual contemporâneo, imaginado talvez em um sonho de Jorge Luis Borges, abrangeria, além do repertório e dos meios expressivos da arte, as incontáveis imagens que circulam na cultura de massa, na arte popular e além. Frente à corrente impossibilidade de circunscrever o domínio da arte ou mesmo uma direção por onde ela se move, o artista deve explorar provisoriamente suas margens e traçar horizontes para balizar um percurso de navegação, mesmo que, em meio à turbulência, tenha de mudar o rumo. É preciso, portanto, rever a ideia de coleção tendo em conta que, de algum modo, ao desenvolver sua própria linguagem, cada artista – e também Milhazes – pretende se posicionar diante da arte em geral, abrir um diálogo com seus pares ou com determinada tradição histórica (seja para romper ou, a seu modo, apropriar-se dela).¹¹ Se as coleções que deram origem aos museus fundamentam e delimitam a disciplina da história de arte, que as toma como objeto de estudo, como afirma Hans Belting, o próprio ato de colecionar forja um conjunto de referências que permitem um exercício de reflexão sobre o que vemos e como vemos.¹²

As composições de Milhazes reúnem tanto elementos díspares como integrantes de uma mesma família de motivos. Na guirlanda de

7. HERKENHOFF, P. *Beatriz Milhazes: cor e voluptua*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

8. MESQUITA, I. *Beatriz Milhazes: fragmentos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

9. Didi-Huberman pensa a imagem como rasgadura, que não se reduz a proposições verdadeiras ou falsas e escapa à oposição entre empírico e racional. Se mesmo uma chuva de estrelas tem sua estrutura, esta é aberta, rasgada. (Cf. DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 24, 2013.)

10. Refiro-me livremente a uma ampliação do campo da arte que estaria já implicada nas considerações de Benjamin sobre a perda da aura da obra de arte.

11. Proponho uma analogia com as considerações de Paul Ricoeur, de que o filósofo que ergue um pensamento singular pretende fundar novamente a própria filosofia. (RICOEUR, P. *Objetividade e subjetividade em história*. In: _____. *História e verdade*. Rio de Janeiro: Forense, 1968.)

12. BELTING, H. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.)

Título Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos
Data 2015
Publicação INTERLENGHI, Luiza. *Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2015.

Autora Luiza Interleghi
Artista Beatriz Milhazes

O verão (1995), há uma feira de cajus em meio a rosas e outras flores. Entre as gravuras editadas em 2000, há um caju também em *O sábado* (2000), que integra uma série de quatro serigrafias de formato e composição semelhantes, entre elas, *O espelho*. Aparece em ramos floridos na pintura *A catedral* (2001). Em *A miragem* (2002) e *Pão de Açúcar* (2003), está no centro de um disco branco, entre alvos e círculos Pucci, ocupando diversos lugares. Como naquelas coleções de objetos reunidos nos gabinetes de curiosidades para traçar um horizonte de conhecimento de um mundo plural que se pretendia compreender, os motivos são deslocados para o interior de um sistema que exclui o uso anterior e no qual passam a ser predominantemente *vistos* em outro conjunto de referências visuais.¹³ Para além do acúmulo de preciosidades e do *status* a que estavam associadas, essas coleções esboçam, com suas escolhas e modos de organização, certa articulação particular de sentido e, posteriormente, com a criação dos museus, uma ideia de arte.¹⁴ A presença de referências da história da arte e da cultura visual a que Milhazes tem acesso por meio de livros, viagens e visitas a museus indica seu interesse em coletar e, de certo modo, colecionar imagens e motivos e estratégias combinatórias no amplo espectro de possibilidades de organização da imagem contemporânea.

Como reivindicava Aby Warburg, mesmo quando marginais à tradição da história da arte, as imagens têm uma energia incontrolável.¹⁵ Em seu *Atlas Mnemosyne*, que associava fotografias de jornal (que proliferaram durante a Segunda Guerra Mundial) e reproduções de obras de mestres do Renascimento e de outros períodos sem uma ordem temporal linear, revelava um sentido compartilhado que finalmente apontava traços profundos da cultura. Uma das metáforas com que se referiu a esse fluxo subterrâneo de sentido era a ideia de que o historiador visual seria capaz de detectar na diversidade das imagens, no popular e no erudito, sutis trepidações provocadas pela expressão humana mais remota. No jogo da diferença na repetição, um singelo coração, um símbolo da paz, uma flor, são lançados numa tempestade de temporalidades que lhes confere inesperado sentido. Emergem por sua redundância *pop* desse turbilhão de aparições que desafiam a possibilidade de leitura e mesmo de captura do conjunto de elementos que o integram, para logo retornar ao torvelinho.¹⁶

Assim, podemos pensar que os motivos combinados num espaço dado – tela, papel, as janelas da Estação Pinacoteca de São Paulo ou o pano de vidro da arquitetura de Jean Nouvel, em Paris – trazem à tona qualidades específicas e – por que não? – remotas das imagens que têm impacto na superfície, entendida aqui como metáfora do contemporâneo, onde emergem

13. ALMEIDA, C. *Colecionismo ilustrado*. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. XXXIII, 2001).

14. Como esclarece Cícero Almeida, um museu iluminista, como o Louvre, confere um caráter público às coleções palacianas e logo reunirá um conjunto de fragmentos simbólicos que traçam a história de uma nação. Portanto, a constituição de uma visão histórica da arte está implicada na formação e na sistematização de suas coleções.

15. BREDKAMP, H. *Uma tradição negligenciada? A história da arte como Bildwissenschaft*. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, n. 22, jul. 2011.

16. Mais uma vez, retomo as ideias de Didi-Huberman sobre a potência do negativo na imagem e sobre sua "eficácia sombria", pela qual algo que havia submergido ressurgiu para novamente mergulhar se apresenta antes mesmo de representar. (CF. DIDI-HUBERMAN. *A imagem como rasgadura e a morte do deus encarnado*, op. cit.).

Título Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos
Data 2015
Publicação INTERLENGHI, Luiza. *Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2015.

Autora Luiza Interlenghi
Artista Beatriz Milhazes

temporalidades distintas. Pensamos, por exemplo, nos padrões florais de Milhazes, cujas fontes nem sempre são evidentes, mas que como as palavras formam os versos de um poema e, mesmo em pequenas pinturas como *Pão de Açúcar* (2003), conquistam uma presença viva entre alvos, listras e... aquele caju.

ALGUNS MOTIVOS

Logo em 1990, década em que começa a expor internacionalmente e período de afirmação de linguagem com o uso dos plásticos para a transferência dos motivos para a tela, Milhazes faz um pequeno trabalho com delicadas folhagens azuladas cujos arabescos ocupam toda a clara superfície retangular. No mesmo ano, em formato maior, elas reaparecem traçando com suas pequenas folhas uma elipse escura, talvez uma vulva, contornada por um delicado fio de pérolas. Milhazes interessa-se, então, pelo imaginário religioso latino-americano, de que retoma os ornamentos dos santos barrocos. Babados assumem formas circulares em torno de um vazio onde se lançam buquês, passarinhos e frutinhas; sugerem um interior, uma cavidade do corpo feminino, que entretanto está ausente.¹⁷ O tom da pele recobre o pequeno trabalho vertical de 1992 (sem título). Guarda uma sanguínea linha vermelha como uma acolhedora fenda corporal protegida por babados e tramas de crochê. Em *As moças de Lázaro* (1995), uma rosa se abre no interior de babados que desenham uma pera invertida ou um coração. Cada título participa da composição como um motivo imaginário e reforça um erotismo recém-descoberto. O gênero feminino repetido em *O marido da artista e a artista* (1993) dá indícios de uma inquietação quanto ao papel social da mulher. Um azul místico é como um tecido que acolhe rendas, fios de pérolas e rosas se abrindo. Camadas levemente transparentes de pigmento e alguns dourados sugerem véus em franco movimento de descoberta, metáforas de uma sexualidade que se abre.

Em *Deus salve a América* (1993-1994), a ilusão de volume de uma área esverdeada ocupada por laços de fita e rendas circulares delicadamente desenhadas a pincel é intensificada por dois babados circulares. Tal como naquela sugestão de fenda corporal na tela de 1992, o olhar é conduzido para dentro. Em ambas, a ideia de corte e sutura logra um sentido ambivalente, pois tanto exprime um desvendar do feminino como desafia o espaço planar, autorreferente da tela. As ondulações do babado flertam com o relevo sem pretender constituir um *tromp l'oeil*. Provocam um distúrbio, uma incoerência entre a percepção da imagem como pintura

17. Herkenhoff, *Corpo oculto*, op. cit., 2006).

Título Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos
Data 2015
Publicação INTERLENGHI, Luiza. *Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2015.

Autora Luiza Interlenghi
Artista Beatriz Milhazes

e a ilusão de volume (talvez o espectro de um corpo que os anima). Algo como as experiências cubistas com a colagem de papéis de parede que imitavam a textura da madeira, próximo a áreas totalmente planas da tela. Aqui também a alternância de procedimentos enseja uma experiência simultaneamente planar e tridimensional que não se confunde com a realidade nem se submete aos princípios da representação. Retocados com o pincel para indicar relevo, os laços de fita de *Deus salve a América* são logo recuados por uma aguada verde, mas os dois vazios no centro dos babados parecem furar esse espaço planar. De algum modo, indicam a emergência de uma memória da tradição ilusionista intensificada no barroco, mas aqui paradoxalmente capaz de se manter numa imagem plana – de que Milhazes é claramente consciente. Em seu próprio método de trabalho e de organização da imagem, tudo que recai no enquadramento é passível de edição, constitui mais uma camada sobre outras camadas do visível. Mas a forte presença dessas formas circulares com as dobras apontadas para o centro terá diversos equivalentes em pinturas que terminam por produzir outras ambivalências, no limite das figurações de caráter onírico do surrealismo de Marx Ernst – imagens entrevistas, vulvas, íris, corpos ausentes que emergem dos pequenos encontros entre rendas, babados, flores, laços de fita e arabescos em forma de folhagem nas diversas posições do quadro. Mas não estão ali...

FLORES TUMULTUADAS

Originada do latim *motivus*, a palavra *motivo* significa “pôr em movimento”. Quase imperceptível na pequena colagem de 1989, uma flor ressurgiu como uma grande rosa azulada no centro da tela *O verão* (1995) e está muito presente em duas das primeiras gravuras editadas no ano seguinte na Durham Press: *Uva selvagem* tem uma rosa azul à esquerda do papel retangular e *O pato* (1996-98), em tons de branco e cinza, perto do centro. Nas diferentes posições, criam um ponto focal, uma abertura em meio a arabescos, rendas, alvos e flores. Volta a aparecer no centro, envolvida por fios de pérolas e motivos circulares, na gravura *Rosa branca no centro* (1997). A rosa, porém, é azul. A mesma rosa, nunca igual...

Redundância e saturação nas composições de Milhazes produzem uma reversão da harmonia conceituada nos princípios do ornamento no século XIX: um fenômeno semelhante ao inesperado retorno à narrativa amorosa que faz o poema concreto *Rosa tumultuada*, de Manoel Bandeira. Embora desmembrada, partida por uma diagonal que desestrutura versos, lá estão a rosa e toda a paixão que provoca.

Título Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos
Data 2015
Publicação INTERLENGHI, Luiza. *Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2015.

Autora Luiza Interlenghi
Artista Beatriz Milhazes

À dilacerante massificação da dor, Milhazes contrapõe espaços sedutores, prazerosos porém *tumultuados*, tomados por fragmentos.¹⁸ Refeitos, desfeitos, apropriados, reinventados, desenhados, pintados ou colados, os motivos relutam em vincular o prazer estético ao trágico. Como disse a própria artista a Christian Lacroix, “as grandes questões da vida, o mundo em que vivemos, fazem parte de meu trabalho de maneira subjetiva. Meu ateliê é um universo à parte dessa realidade. Meus sentimentos surgem por meio das cores, das formas, dos símbolos”. Depois de 11 de setembro de 2001, o repertório dos anos 1970 – o símbolo de paz, por exemplo – passa a figurar mais em sua obra. Em conversa sobre o assassinato de jornalistas em 7 de janeiro em Paris, afirma recusar-se a reproduzir a violência.¹⁹ Frente à experiência de ocupação das mídias institucionais pela crise global da ética e do humanismo, remonta ao *joie de vivre* de Matisse. Insiste na beleza: partida, instável, mas vibrante.²⁰

Essa instabilidade se expressa na experiência de espaço. Tal como uma proliferação do conflito identificado no *Ateliê vermelho*, de Matisse, entre a percepção do espaço profundo e o plano vermelho que se confunde com a própria tela (um conflito entre o desenho e a cor), os motivos de *Love* (2007) são luminosos e organizados em dois movimentos: listras ou ondas verticais, que levam para fora do quadro, e circulares, que criam focos, aberturas, furos. A profundidade é desorganizada por múltiplos espaços, tornando perturbadoramente complexa aquela condição planar de *Ateliê vermelho*. Porém, em *Love*, não há uma arquitetura, um ambiente organizando a imagem, apenas o próprio limite do quadro que remonta – para contestá-la com um espaço pulsante e contraditório – àquela ideia da tradição de que o quadro é como uma janela para o mundo.²¹ Não será por acaso que, na parede de seu ateliê (entre anotações em *post-it*, fotografias, plásticos com motivos, saquinhos com diferentes grãos de milho, um grande padrão de listras em ondas com efeito ótico e outros *souvenirs*), um retrato renascentista nos observa. Além de ser *vista*, a pintura de Milhazes reivindica certa interioridade, ainda que dispersa, limiar. Rosas, alvos, discos, íris nos miram.

O monumental *O Moreno* (2005) provoca um entendimento súbito de como a pintura retorna ao corpo pela visão. Está em ação a força da presença hipnótica da flor central, uma variação da camélia de pétalas arredondadas e multicoloridas. Põe em movimento o giro do olhar para dentro, até o miolo cor de rosa – um mergulho vertiginoso em seu redemoinho. Pequenos corações, margaridas, flores, folhas, espirais, discos e círculos dispersos em torno dessa grande camélia instigam a atenção para os detalhes e, possivelmente, um movimento de aproximação corporal.

18. Ivo Mesquita (*op. cit.*) considera a manipulação de fragmentos um aspecto central na poética de Milhazes.

19. Conversa com a autora durante a produção de *Coleção de Motivos*.

20. Refiro-me a *Le Bonheur de vivre*, também conhecido como *The Joy of Life*, de Henri Matisse, pintado entre outubro de 1905 e março de 1906 (176,5 x 240,7 cm). Coleção The Barnes Foundation, Filadélfia.

21. Afinal, a tradição do retrato e da pintura religiosa europeia, afirmou Gadamer, é fundadora do olhar e mesmo do modo como pensamos o mundo no Ocidente.

Título Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos
Data 2015
Publicação INTERLENGHI, Luiza. *Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2015.

Autora Luiza Interlenghi
Artista Beatriz Milhazes

Mas, como o recuo necessário para ver toda a tela (um quadrado de três por três metros) é contrário a essa aproximação, o observador fica em suspensão, numa condição instável, sem repouso.

A mesma estrutura de *O Moreno*, com uma grande flor aberta ao centro, se encontra em *Os pássaros* (1998). Flores sobre flores sobre flores embaralham um contorno traçado por grandes pétalas azuis, pois que também têm seus azuis: mais que instabilidade corporal, há acúmulo, mescla, fusão e o uso da cor para mover o olhar. Justo no miolo da camélia, repousa uma outra, e, sobre esta, uma rosa aberta.²² As cores se rebelam.²³ Tumultuam a percepção da flor, agora na serigrafia *Jamaica* (2007), em que matizes de amarelo, laranja e vermelho coexistem com tons complementares: pétalas azuis são projetadas para fora, em conflito com o curso do olhar conduzido pelo grande desenho convergente da flor em espiral.²⁴ Em pinturas menores, como *A mosca* (2010-12), o distúrbio é provocado por listras multicores; em *Wild Potato* (2013), por ondas verticais combinadas a torções no interior da flor. Respondem à inquietação provocada pela visita à exposição com obras dos anos 1960 e 1970 da artista britânica Bridget Riley, fundadora da Op Art, na *Dia Center for the Arts* em Nova York em 2000, que despertou a possibilidade de que retas e ondas acentuassem a repercussão da pintura no corpo. Mas, em Milhazes, impregnado de sedução e sensualidade, esse impacto desestabiliza o olhar na tentativa de vencer o vazio que os separa.²⁵

A partir de 2004, quando realiza *Gávea*, em vinil recortado na fachada de vidro da Selfridge, em Manchester, o desenho preparatório se torna mais presente em sua prática de ateliê. No ano seguinte, desenvolve dois projetos monumentais em Londres, também com vinil adesivo: *Guanabara* (2005-2007), para o Tate Modern Restaurant Project, e *Peace and Love*, que ocupou temporariamente dezenove arcos da estação do metrô Gloucester Road. O vulto desses projetos e sua permanência em espaços públicos os tornam sensíveis a variações de luz e aos enquadramentos de cada local. Ensinam algo mais sobre a fenomenologia do olhar, abrem distâncias cambiantes entre as cores e o corpo em movimento. Em entrevista a Christian Lacroix, Milhazes comenta seu interesse pelas mudanças nas cores do estandarte em *nylon* recortado feito para a fachada do MoMA em 2000. *Bailinho*, criado para as janelas da Estação Pinacoteca em 2008, joga com transparências e opacidade como um vitral que colore a galeria vazia com as variações da luz do dia: cores inquietas que à noite, com a galeria iluminada, são avistadas na cidade. Certa nitidez é observada em xilogravuras como *Figo* (2006) e *Açúcar* (2009), que combinam o aspecto gráfico acentuado pelo processo de trabalho com vinil recortado e o efeito desestabilizador das ondas

22. Como vimos, a rosa aberta é um motivo recorrente no início da década de 1990.

23. Em 1995, como vemos na cronologia, Milhazes passa a adotar uma cola acrílica transparente que libera a luminosidade das cores.

24. Desenvolvida em residência no Domaine Kerguéhennec em 2003, a série de colagens *Aubergine* tem estrutura semelhante: formato retangular e dimensões que variam entre 76 e 56 cm. Apenas duas são quadradas.

25. Um mesmo matiz de azul mantém qualidades específicas em cada composição, mas, em gravuras com formatos muito distintos como *Jamaica* e o díptico *Sal* (2009), produz um efeito ótico semelhante. Os focos circulares de *Sal* são atingidos por ondas, listras e retângulos que criam movimentos divergentes. Os azuis de pétalas e bolas parecem lançadas para fora do papel (como em *Jamaica*). Já na pequena *Fish Bowl* (2011), com variações de listras horizontais, o azul trabalha em sentido inverso: percebido como profundo, acende uma aura de pétalas alaranjadas em torno da flor pontuada.

Título Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos
Data 2015
Publicação INTERLENGHI, Luiza. *Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2015.

Autora Luiza Interlenghi
Artista Beatriz Milhazes

verticais e circulares apropriado na *Op Art* de Riley. Uma linha ondulada cor de laranja atravessa *Figó* (2006), como uma fonte de luz que corta os arabescos na densa área central. Sua presença é replicada por outras ondas verticais, em amarelo e laranja, que desestabilizam o azulado noturno como se estivessem prestes a se apagar ao fim de uma celebração.

ESPAÇOS FORA DO TEMPO

Como expressão contemporânea decorrente do trauma do pós-guerra e da experiência pós-industrial de desumanização da emoção, a produção de Milhazes é atravessada por uma tradição à qual quer retornar, embora sob a condição histórica de manipular a distância seus fragmentos. Em registro próprio, revisita trilhas abertas no primeiro modernismo, no começo do século XX, como um recuo, de que já nos falou Giorgio Agamben, ao indicar que *contemporâneo* é aquele que está, de certo modo, fora de seu tempo, a observá-lo.²⁶ Milhazes recorre a sua própria coleção de motivos como lugar em que – no presente – pode manter um contato vivo com o passado.

Na década de 1990, quando, com a abertura política, artistas brasileiros puderam retomar certo trânsito internacional, de modo a ampliar a compreensão de seu próprio tempo; Milhazes vai ao encontro do barroco latino-americano, uma espécie de vértice da história colonial, e também aproxima-se do modernismo de Tarsila do Amaral, nos anos 1920 e 1930, quando transcorre a polêmica entre o regionalismo e a internacionalização da cultura visual no Brasil. Revê, então, a convergência da vanguarda com o caipira, testa certo olhar tocado pela cor local – as flores, as bancas de frutos, as temáticas do Brasil rural e urbano da fase Pau Brasil (1924-28) –, já decupadas pelo cubismo de Léger. Uma perspectiva temporal é esboçada, porém, não se constitui como narrativa. Provisoriamente equilibrados no espaço do quadro, os motivos desafiam o tempo. A força antropológica da imagem faz com que a qualquer momento possa emergir um acontecimento visual que responde a deslocamentos sísmicos distantes no imaginário coletivo.²⁷

Nos anos 2000, Milhazes identifica na obra de mulheres que participaram do modernismo europeu, como Sonia Delaunay, um protagonismo na investigação das formas em movimento. O *caipira* (2004) e, quase uma década depois, *Branquinha* (2012-13) têm o dinamismo daquelas pinturas construtivas com linhas, listras e círculos. Mas, em ambas, a vibração que movimenta a geometria coexiste com o lirismo das flores e com

26. AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

27. Como a releitura das ideias de Aby Warburg por Didi-Huberman e Host Bredkamp vem reafirmando.

Título Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos
Data 2015
Publicação INTERLENGHI, Luiza. *Beatriz Milhazes – Coleção de Motivos*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2015.

Autora Luiza Interlenghi
Artista Beatriz Milhazes

uma íris que mantém um furo, uma abertura na imagem. São referências intempestivas que, entretanto, refletem sua inquietação de gênero. No jogo simbólico-formal das composições reunidas em *Coleção de Motivos*, se entrevê um vulto feminino, mas ele não se completa nem se deixa capturar em forma-símbolo. A fragmentação dos motivos, que poderia desafiar aquela imagem da mulher que repousa nos crochês, vulvas e arabescos, não apaga seu rastro. A sexualidade e o gênero femininos não se deixam conter em estereótipos, ainda que alguns de seus ícones figurem nessa coleção. O acúmulo, a repetição, a sinuosidade de espaços dentro de espaços afirmam a sedução das minúcias, a intensidade do excesso e um arrebatamento conjugado no feminino.

Ao traçar um arco de ligação com matrizes históricas da vanguarda modernista que problematizou as bases da sociedade industrial, Milhazes cria uma estranha harmonia entre símbolos da cultura popular, glamourosos padrões do *design* e o ornamento. Revisita o Brasil moderno e caipira de Tarsila, o barroco religioso latino-americano e a sedução dos enfeites populares. Propõe encontros improváveis dos ideais construtivos do começo do século XX com o decorativo em Matisse ou uma inesperada conciliação entre o *joie de vivre* e a desconstrução daquelas utopias. Está em ação um olhar que investiga minuciosamente as diferenças entre as coisas, mais que sua representação, pronto a dispor em tensão máxima sua própria coleção de motivos.