

30
anos
ARTESESC
1981-2011

Beatriz Milhazes um itinerário gráfico

Catálogo da exposição

Beatriz Milhazes

um
itinerário
gráfico

ISBN 978-85-89336-82-6



SESC

www.sesc.com.br

SESC

SESC | Serviço Social do Comércio

SESC | Serviço Social do Comércio
Departamento Nacional

Rio de Janeiro
Julho de 2012

Catálogo da exposição

Beatriz Milhazes

um
itinerário
gráfico

SESC | Serviço Social do Comércio

Presidência do Conselho Nacional
ANTONIO OLIVEIRA SANTOS

Departamento Nacional

Direção-Geral

MARON EMILE ABI-ABIB

Divisão Administrativa e Financeira

JOÃO CARLOS GOMES ROLDÃO

Divisão de Planejamento e Desenvolvimento

ÁLVARO DE MELO SALMITO

Divisão de Programas Sociais

NIVALDO DA COSTA PEREIRA

Consultoria da Direção-Geral

JUVENAL FERREIRA FORTES FILHO

Projeto e Publicação

COORDENAÇÃO

Gerencia de Cultura/DPS

MÁRCIA LEITE

Assessoria de Artes Plásticas

CAROLINE SOARES DE SOUZA

LEIDIANE ALVES DE CARVALHO

LÚCIA HELENA CARDOSO DE MATTOS

Curadoria

LUIZA INTERLENGHI

Consultoria para as atividades

SABRINA ROSAS

PRODUÇÃO EDITORIAL

Assessoria de Divulgação e Promoção/DG

CHRISTIANE CAETANO

Supervisão editorial

JANE MUNIZ

Texto

LUIZA INTERLENGHI

Projeto gráfico

ANA CRISTINA PEREIRA (HANNAH23)

Fotos

CESAR DUARTE

FABRIZIA GRANATIERI

Revisão de texto

MÁRCIA CAPELLA

CLARISSE CINTRA

Produção gráfica

CELSO MENDONÇA

Agradecimentos

DURHAM PRESS

RAQUEL DIAS TEIXEIRA

©SESC Departamento Nacional

Av. Ayrton Senna, 5555 – Jacarepaguá

Rio de Janeiro – RJ

CEP 22775-004

Tel.: (21) 2136-5555

www.sesc.com.br

Impresso em julho de 2012 - Distribuição gratuita

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19/2/1998. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida sem autorização prévia por escrito do SESC Departamento Nacional, sejam quais forem os meios e mídias empregados: eletrônicos, impressos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros.

Beatriz Milhazes : um itinerário gráfico / [curadoria e texto Luiza Interlenghi]. – Rio de Janeiro : SESC, Departamento Nacional, 2012.
96 p. : il. ; 25 x 28 cm.

Acima do título: Catálogo, Exposição.

Bibliografia: p. 26-27.

ISBN 978-85-89336-82-6.

1. Milhazes, Beatriz, 1960- – Exposições - Catálogos. 2. Arte brasileira – Século XX - Exposições. I. SESC. Departamento Nacional.

CDD 759.981

Ao longo do tempo, os projetos nacionais e regionais do SESC tornaram-se referência e conquistaram credibilidade do público, com iniciativas que expressam a contribuição permanente do empresariado para o desenvolvimento cultural da sociedade brasileira. As ações nas áreas de Educação, Saúde, Cultura e Lazer traduzem a busca da entidade em promover a melhoria da qualidade de vida do trabalhador do comércio de bens, serviços e turismo.

Democratizar o acesso aos bens culturais, apoiar manifestações que contribuam para a criação artística e intelectual, estimular projetos de interesse público, especialmente os que circulam à margem do mercado, são objetivos da entidade.

Uma das formas de o SESC atuar no campo da cultura é o estímulo à produção artístico-cultural. Ao se constituir como um dos espaços de sua viabilização, o SESC cria condições para o seu revigoramento e contribui para o aperfeiçoamento da produção cultural brasileira, a melhoria do nível intelectual do povo brasileiro e o fortalecimento do sentimento de identidade nacional, vistos como condições essenciais do desenvolvimento.

Antonio Oliveira Santos

Presidente do Conselho Nacional do Serviço Social do Comércio

Criado em 1981, o projeto ArteSESC realiza exposições itinerantes de artes visuais com mostras da produção brasileira, que abrangem variados temas, técnicas e suportes de artistas de diferentes épocas, selecionados por curadorias.

Sempre com o compromisso de apresentar, discutir, produzir e dialogar com os diversos contextos da produção artística brasileira, as exposições circulam por todo o país, contribuindo para a formação de um público com mais visão crítica da arte e da cultura nacional.

Ao democratizar o acesso à exposição *Beatriz Milhazes – Um itinerário gráfico*, o SESC pretende contribuir para o enriquecimento intelectual dos indivíduos, bem como levá-los a desenvolver uma percepção mais acurada e propiciar-lhes uma nova compreensão das relações sociais ao despertar em cada indivíduo a capacidade de refletir sobre sua própria realidade.

Nesta exposição, o público será contemplado com obras que expressam valores reconhecidos da nossa cultura. O cromatismo desafiador, o equilíbrio tenso entre o popular e o erudito, além da vertiginosa convivência de formas e cores lançam uma sedutora provocação ao olhar. Assim, possibilidades inéditas de reflexão sobre a visualidade brasileira se abrem na obra gráfica aqui destacada.

Maron Emile Abi-Abib


Diretor-Geral do Departamento Nacional do SESC



Beatriz *Milhazes* um itinerário gráfico

O olhar em movimento





A gravura de Beatriz Milhazes move o olhar a cada instante por ritmos que subvertem os princípios do ornamento. No limiar histórico do modernismo, a artista enfrenta os dilemas contemporâneos da imagem, ativando a superfície do papel com finas camadas de pigmento. Uma invisível geometria sustenta o plano, mantido sob tensão pela revolução das cores. Com a inesperada harmonia dos contrastes, ornamentos rebelados negam repouso à visão.

Em *Cabeça de mulher*, primeira serigrafia em grandes dimensões criada por Milhazes na Durham Press, em 1996, o encontro entre dois sinuosos campos de cor evoca o contorno azul de montanhas contra um céu de amarelo intenso. A paisagem é reinventada por sobreposições e transparências, camadas condensadas de um espaço prestes a se expandir — explora a condição planar da gravura. Fios de contas criam um motivo solar contraposto a um arabesco azul escuro, que afasta o olhar até a borda e o conduz de volta ao centro. Enquanto a memória de um espaço profundo, conquistado com o acúmulo de motivos, emerge na superfície, as oscilações e contrastes da cor desafiam os limites da imagem.

Um verso de Manuel de Barros, observador atento da grandeza das coisas ínfimas, ilumina o itinerário gráfico de Milhazes: “repetir repetir – até ficar diferente”.¹ A série a que pertencem as nove serigrafias aqui apresentadas oferece claro acesso aos fundamentos da pintura da artista, que, por um

¹ Em *Beatriz Milhazes - cor e volúpia*, Paulo Herkenhoff, discute profundamente toda a obra de Milhazes. Muitas de suas ideias, incluindo-se a relação da poética de Milhazes com o verso mencionado, são aqui retomadas. O poema encontra-se em *Manuel de Barros* (1997, p. 11).

método desenvolvido desde 1989, mantém profundas afinidades com a gravura. Embora próximo da colagem e do decalque (quando analisado sob o foco da composição), este método, que trabalha com matrizes e reimpressões, leva a uma inédita variação da impressão com a transferência da *cor como forma* entre duas superfícies. O múltiplo cromatismo e as dimensões dessa série de gravuras manifestam a *cor gráfica*, que se tornou referência na trajetória da artista. Impressas artesanalmente, com uma matriz para cada cor, todas lançaram desafios para a artista e o editor Jean-Paul Russel.² Desde o primeiro contato, ele percebeu que a cor recortada nas pinturas de Milhazes tinha afinidade com a impressão serigráfica e a convidou para um trabalho de edição na casa editorial mantida em parceria com Ann Marshall na Pensilvânia.³ A colaboração entre a Durham Press e Milhazes, iniciada com *Cabeça de mulher*, se estende até o presente. No curso da pesquisa e edição de cada série, têm sido fortalecidas e renovadas as relações entre cor e forma, centrais na obra da artista. É evidente a repetição dos arabescos do estandarte criado para a fachada do MoMA em 2000 — sua primeira intervenção em espaço público — e as composições de *O espelho* e *O sábado*, serigrafias realizadas no mesmo ano. Os recortes e sobreposições que interligam as folhas do livro *Meu bem* (2008), assim como as intervenções em vinil recortado na arquitetura da Foundation Cartier, Paris, e do Museu de Arte Contemporânea de Tóquio, remontam aos processos de impressão pesquisados desde então, traçando um coeso e instigante itinerário gráfico.

² A matriz serigráfica é feita com uma tela de nylon esticada em um bastidor. A tinta, puxada por um rodo manual de borracha, é forçada a atravessar os poros da tela para, então, se fixar no papel. Em etapas separadas, cada cor é impressa após a secagem da anterior. Um sistema de máscaras controla a passagem da tinta de acordo com a imagem.

³ Para Barry Schwabsky há em suas pinturas uma precisão cristalina na individualização de fragmentos de imagens. Cada um é uma entidade independente da tela. Afirma que “embora suas estruturas em camadas permitam que uma forma se torne transparente em relação à outra”, nada é embaçado. (PEDROSA, 2003, p. 112).



Modernismo aqui, lá e depois

A retomada internacional da pintura nos anos 1980, quando Milhazes iniciou sua formação, reagia à desmaterialização da arte cuja aproximação com a filosofia levou à desvalorização do gesto do artista.⁴ A prosperidade econômica internacional investia toda a cultura de glamour excepcional. Já em 1982, quando o crítico Frederico Morais defendeu a pintura como uma “reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual”, o impacto desta tendência era sentido no país.

Embora parecesse um *retorno*, historicamente, a pintura se manteve como uma estrutura espacial invisível que organiza a imagem. Boa parte do que vemos — o cinema, a tela do computador, a TV digital, letreiros e imagens impressas — é construída a partir de um plano equivalente à tradicional tela sobre a qual, desde o Renascimento, o artista trabalha. Tão central seria sua contribuição para a cultura ocidental, que o filósofo Hans-Georg Gadamer afirmou ser a consciência do sujeito moderno (e não apenas o olhar) formada pela tradição da pintura.⁵ Ao menos até a segunda metade do século 20, os artistas investigaram as possibilidades de ruptura com esta tradição. O modernismo opôs aos princípios renascentistas do ilusionismo e da representação (pautados na perspectiva e no claro-escuro) a ideia de autonomia da arte. A valorização do movimento, da forma concreta e das relações não lineares entre espaço e tempo pretenderam libertar a arte da função narrativa vinculada a seu passado histórico. As vanguardas europeias

⁴ Como discutido por Arthur Danto, em *Após o fim da arte* (2006).

⁵ Como referido em Interlenghi (2008). Para compreensão do tema ver Hans-Georg Gadamer (1985).

do início do século passado avançaram em direção à abstração geométrica e informal impondo sucessivas, e frequentemente contraditórias, rupturas com a representação.

No Brasil dos anos 1950, os movimentos construtivos constituem marcos históricos dessas rupturas e indicadores do surgimento de uma vanguarda local, com repercussão na produção nas décadas de 1960 e 1970. A autonomia da forma, defendida na abstração geométrica brasileira sob a liderança do crítico Mário Pedrosa (1900 – 1981), rompeu com narrativas nacionalistas, então identificadas com o poder. O concretismo brasileiro abriu a pesquisa formal e o experimentalismo para as demandas da produção industrial. Mas o radicalismo do Manifesto Ruptura (1954) que contrapunha ao belo o *inteligente*, levou à uma pragmática sem vitalidade. De fato, no esforço por uma renovação dos princípios estéticos da arte brasileira, houve uma reação à redução concretista da arte à ciência. Com o neoconcretismo, os artistas defenderam uma abstração geométrica de sentido humanista, mais próxima da vida. Essa cisão do construtivismo brasileiro coexistiu, ainda, com as poéticas do informal, acusadas de hedonismo decorativo, embora internacionalmente tenham sido decisivas para o debate sobre a abertura da obra de arte à experiência do espectador.⁶

Os dilemas da suposta retomada da pintura e seu contraditório internacionalismo se tornaram evidentes quando o eucentrismo foi confrontado com as tensões locais. Com gestos largos e motivos clássicos, Milhazes, apenas

⁶ Ver Eco (1976, p. 149).

em parte, assumiria a convocação de sua geração para um resgate do prazer de pintar. O lema simplista não seria suficiente para enfrentar os impasses históricos da arte frente à cultura de massa e ao mercado. Para tanto, seria necessário à jovem artista retomar a tradição modernista, desde Matisse e Mondrian, a partir dos desafios da pintura surgidos do próprio processo de trabalho, no ateliê. Simultaneamente, era preciso rearticular o modernismo europeu à cultura brasileira, tendo em vista as possibilidades e os paradoxos contemporâneos da internacionalização da arte.





Motivo e estrutura



A exposição *Como vai você, Geração 80?* apresentada em julho de 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, onde Milhazes estudava pintura, reuniu mais de uma centena de artistas brasileiros, quase todos, de algum modo, pintores. As telas de Milhazes, destacadas no texto de Moraes para o catálogo (uma edição especial da revista *Módulo*), apresentavam repetições de padrões figurativos identificados com a tradição europeia — colunas clássicas e figuras mitológicas, como a de Eros — flutuando num fundo sem formas definidas.

A produção dessa geração parecia limitada pelo conflito entre o imediatismo do prazer estético e o prolongado vazio surgido com o precedente autoquestionamento da obra. Esse era um tema que a noção de Transvanguarda do italiano Achille Bonito Oliva (também influente na cena brasileira) já havia definido como um conflito entre dois tempos culturais. A dualidade se expressaria no modo como os artistas introduziam, contra o fundo manchado, elementos gráficos que pareciam deslizar em sua superfície, uma dicotomia entre desenho e pintura, anunciado nas obras de Milhazes, que participaram da exposição no Parque Lage. O pintor Jorge Guinle Filho, interessado nas questões teóricas da pintura, encontrou nos artistas brasileiros a superação desta dualidade pela sobreposição de múltiplas temporalidades. Esta característica se mostrará válida e duradoura para Milhazes, que além dos motivos clássicos, se aproximará de diversos imaginários conflitantes.

Ao final da década de 1980, Milhazes responde com uma alternativa à dicotomia desenho-pintura apontada pela crítica: a divisão da tela em uma

grade, na qual um motivo se repete. Tal como as ortogonais de Mondrian a grade imprime uma ordem ao quadro, uma lógica que confere unidade à imagem.⁷ Por outro lado, implica uma condição modular, industrial e serial. Professora de matemática, Milhazes atribuía equações como títulos de diversas telas. Sua pintura contrapunha estruturas lógicas, variações moduladas, marcações e registros à intensidade do gesto, às pinceladas movimentadas e rápidas como um anúncio na TV, então dominantes. Recorrendo à geometria, negada pelos pintores de sua geração, ela limitava a flutuação dos motivos, mas terminava acirrando o conflito entre desenho e pintura.

Uma segunda tentativa de ordenar a composição é feita com o recorte da tela (já pintada), montada com outra configuração. Essa remontagem passou a incluir recortes de tecido, fechando um ciclo em que a imagem industrial — como as flores do chitão — é devolvida ao regime da pintura. Os motivos florais operavam como referências simbólicas agregadas à estrutura em grade do quadro. Atendiam de algum modo à urgência histórica em criar interseções entre temporalidades distintas e ao cruzamento entre as tradições europeia e brasileira. Um jarro de flores (frequente nesses trabalhos), tanto pode ser identificado com a visualidade caipira de Tarsila como com o *joie de vivre* matisseano. Os motivos florais, tema clássico da pintura, também tornaram-se pilares do ornamento difundido com a imagem industrial ressignificados na década de 1960 pela *Pop Art*.

⁷ A partir da divisão inicial, cada espaço da tela tem uma posição definida em relação ao todo.

Em 1991 Frederico Morais comentou sobre a primeira exposição de Milhazes, realizada um ano após a emblemática coletiva do Parque Lage, que nela se destacavam a “força do traço e energia da pincelada” em uma “versão brutalista” de pinturas de Andy Warhol.⁸ Se naquele momento era inevitável para o crítico brasileiro que observava os padrões repetidos de Milhazes referir-se à arte Pop, para a artista em formação a urgência era a de encontrar as correlações dos paradoxos históricos da arte com a cultura brasileira.

⁸ Marco histórico de profundas mudanças na condição da arte, Warhol não apenas sinaliza a dissolução da fronteira entre o pop e o cult, na fronteira da chamada condição pós-moderna, como manipula o glamour das celebridades fabricadas pela mídia, discutindo sua redução a rasos emblemas que deslizam na superfície fugaz da cultura de massa. Como revela Fae Hirsch (2008), o editor das serigrafias de Milhazes, Jean Paul Russel, iniciou sua carreira no estúdio de Warhol.

Pintura entre duas margens

Enquanto se limitava à apropriação de motivos florais da estam-
paria industrial, identificados com a cultura popular, Milhazes via a tensão
com o diferencial da imagem única da pintura ser reduzida. Seria necessário,
então, retomar uma intervenção simbólica por meio da elaboração de seus
próprios motivos, sem recair em uma expressividade emocional. Entre a
imagem impressa industrialmente e a pintura, situa-se a impressão artesanal.
A monotipia é a modalidade da gravura que mais se aproxima da pintura,
pois a tinta molhada é transferida de uma superfície lisa para o papel ou tela.
Por princípio, nessa impressão, perde-se a exatidão da imagem. Para obter
maior controle, ao elaborar seus motivos, Milhazes altera esse processo.
Pinta inicialmente sobre uma folha de plástico. Mas, o fato inédito é que a
“impressão” é feita apenas depois da tinta completamente seca. Só então, a
película de cor (sem qualquer suporte) é transferida para a tela. Com a pos-
sibilidade de criação dos próprios padrões, a pintura de Milhazes se move
entre duas margens: a artesanal associada ao gesto único, autoral, e a impres-
são múltipla e mecânica dos padrões da estam-
paria.

O encontro entre a fluidez da imagem na mídia e o solo da tradição, na reto-
mada da pintura nos anos 1980, só será possível para Milhazes por um dis-
tanciamento calculado quanto a ambos. Apenas aderindo ao próprio fluxo,
como o barqueiro de Guimarães Rosa que encontra no leito do rio a única
margem possível do viver, será possível a Milhazes habitar uma terceira mar-
gem da pintura: entre a ordem geométrica do quadro e o fugidio movimento

da imagem. Diante da intensidade imprevisível do presente, a solidez da tradição moderna se distingue como margem. Entre ambas, as dicotomias temporais se encontram. Esta terceira posição, entre duas margens, remete ao que Arthur Danto identificou como a condição pós-histórica: aquela em que as narrativas que conferem encadeamento aos fatos (sejam artísticos ou não) perdem força.⁹ Com a possibilidade de uma pintura realizada fora do quadro e que a ele retorna, esse lugar é encontrado pela artista. Será, então, necessário habitá-lo e explorá-lo intensamente por meio de um sistema de trabalho coerente e duradouro. Seja nas séries gráficas, colagens, livros de artista, intervenções em espaços públicos ou no salto para o tridimensional, desde então, a poética de Milhazes não tem parada e continua a se reinventar.

Nas obras que antecedem a esse sistema, as linhas de grade, estruturas internas ao quadro, formavam a base para um jogo entre repetição e diferença. Se a excessiva amarração dessas linhas logo foi abandonada, permaneceu como referência da condição planar, pilar da pintura modernista, na aventura plástica de Milhazes. Em visita ao ateliê da artista em 2007, Ivo Mesquita (2008), curador de sua exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, se surpreende diante de trabalhos recém-iniciados:

Sobre a tela, havia uma sutil marcação feita a lápis, de várias linhas paralelas, desenhadas a mão, dividindo a superfície em largas faixas verticais, cortadas por duas longas linhas horizontais. Elas construíam uma espécie de esqueleto, uma armação que lembrava uma grade minimalista... aquelas estruturas

⁹ Danto (2006).

iniciais traziam de volta as pinturas da artista no final dos anos 1980, quando os planos se articulavam em faixas ou quadrados justapostos, com motivos que se reproduziam ou multiplicavam. O que eu podia perceber ali era um processo contínuo, das primeiras telas ao trabalho atual, que fez com que a sua pintura aparecesse para mim, naquele momento, como acumulação de tempo e matéria, uma pele impregnada de experiência e memória.

Mesmo sem a contenção do desenho, algo da força estruturante da grade se mantém por meio do retângulo do quadro. Curiosamente, há uma inversão no processo de trabalho. A liberação da composição tem impacto direto no cromatismo que se torna mais complexo e adquire desafiadora relevância. A configuração final do trabalho não mais antecede, mas resulta do processo de acúmulo de camadas de cor. A tensão entre diferença e repetição é radicalizada com a diversificação dos motivos. A unidade surge, agora, da capacidade interna de sustentação espacial. A dinâmica da imagem passa a ser a de saturação e sobreposição de camadas de espaço-cor. A noção de série, implícita à grade, ganha, com o acúmulo, uma expansão temporal. Na gravura, toda a reflexão da artista sobre a estrutura espacial da pintura e seus temas ou motivos se amplia, conquista inéditas configurações, vence outras corredeiras.







Cor gráfica

Nas serigrafias de Milhazes a relação entre o caráter estruturante do desenho e a espacialização da cor é acionada. A linha é formada pelo diferencial entre as cores como se a artista revisitasse a revolucionária revelação de Matisse de que não há cor sem desenho. O grande colorista do século 20 inverteu os princípios clássicos da composição: redefiniu o desenho como resultante do limite entre campos de cor, surpreendendo ao considerar alguns de seus desenhos mais bem-sucedidos que as pinturas. Matisse observou, ainda, que a qualidade da cor resulta de sua quantidade, sempre em relação às demais, pois as distâncias entre elas modulam os valores cromáticos. Posteriormente, o pintor sintetiza aqueles dois princípios e compreende que a cor emana de suas qualidades gráficas. Desenho e pintura são valores interdependentes e não estruturas conflitantes.

Historicamente distanciada do modernismo europeu, a compreensão da cor, em Milhazes, surge no exercício de análise ou desconstrução da pintura matisseana, já no contexto da radical expansão da cultura de massa, cujo caráter serial e multiplicador Warhol explorou plenamente. Enquanto o Minimalismo adotara a indiferença própria das linhas de montagem na fábrica — uma coisa após a outra — como método de desarticulação da composição na tradição da pintura europeia, Warhol tanto celebrou como subverteu a cultura de massa. Retomou criticamente a repetição e comentou a produção de mitos e o esvaziamento do trágico na vida urbana. A Pop Art e o Minimalismo negaram com procedimentos seriais as formas autorais e catárticas do expressionismo abstrato. Warhol é um antagonista histórico da

figura angustiada de Jackson Pollock. A arte norte-americana, emblema da supremacia econômica do pós-guerra, impôs um duro golpe na tradição da pintura européia da qual Matisse e Mondrian são representantes maiores. O encontro entre a compreensão matisseana da cor, a síntese espacial de Mondrian e o pragmatismo serial da Pop Art pareceria improvável. Porém, nesta encruzilhada histórica, Milhazes veio a enfrentar a pintura contemporânea sustentando a coexistência entre estas poéticas conflitantes.

Após o debate pós-colonial, que levou à revisão do modernismo com base em sua contra-face regressiva e opressora, não se trata apenas de buscar os traços singulares de uma produção local, mas de entender como estes foram disseminados em manifestações culturais híbridas. Uma mera coordenada geográfica, propensa a alimentar fantasias idílicas, não seria suficiente para posicionar a arte brasileira globalmente. Para além da herança colonial e do exotismo estridente das imagens de um paraíso perdido, quais seriam, então, seus contornos? Poderíamos encontrar na condição colonial, identificada com o Barroco, um lastro ou referente para uma possível inserção histórica da arte brasileira. Mas, restaríamos ancorados ao exótico, colorido e sensual recanto de uma paisagem inventada pelo olhar estrangeiro — uma questão que se coloca para a produção de Milhazes em diálogo com o modernismo de Tarsila do Amaral.

O modernismo brasileiro de 1922 teve uma trajetória marcada por diversas incongruências. A obra de Tarsila — referência cromática e conceitual para Milhazes — se mantém no centro dessa saga que, no contato com a literatura e a poesia, à luz de pensadores como Mário de Andrade e Oswald de

Andrade, instigou uma primeira renovação da pintura brasileira. No quadro *Abaporu* (1928), Tarsila expressa plasticamente o hibridismo cultural como deglutição do “outro”: antropofagia.¹⁰ O debate em torno dessa pintura, um presente a Oswald, deflagrou o *Manifesto Antropófago* no qual ele concebe o nacional como uma metafórica assimilação “digestiva” do inimigo externo, o colonizador, tal como os indígenas devoraram o Bispo Sardinha. “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”, defende com veemência.¹¹ O debate modernista voltava-se, ainda, para uma síntese estética entre valores rurais e industriais. Enquanto Mário definia o passado como “lição para meditar, não para reproduzir”,¹² Oswald propunha uma poesia que uniria o popular ao “lado doutor”, erudito, de nossa cultura. “pela invenção e pela surpresa”. Já com o posterior *Manifesto Pau-brasil*, que repercutiu no interesse de Tarsila pela visualidade caipira, Oswald propõe a junção entre “a floresta e a escola”; uma poesia que abandona o arcaico e se aproxima da língua falada.¹³

O interesse de Milhazes recai no modo como o modernismo brasileiro dos anos 1920 enfrenta a questão identitária, especialmente nas soluções plásticas e no colorido de Tarsila, que apresentam uma inédita síntese entre temporalidades conflitantes na cultura brasileira: nativista e urbana, rural e industrial, colonial e modernista. Para Adriano Pedrosa, a produção de Milhazes elabora uma rara crítica das imagens estereotipadas dos trópicos. Se

¹⁰ O título da obra foi escolhido pelo casal Tarsila e Oswald em um dicionário de tupi-guarani e significa “antropófago”. Abá: índio, homem e porú: comedor de carne humana. Ver Ruiz (1639).

¹¹ Oswald de Andrade (1928)

¹² Mário de Andrade (1922), no *Prefácio interessantíssimo*.

¹³ Oswald de Andrade, *Manifesto Pau-brasil* (1928)

“parece sugerir um paraíso repleto de flores e frutos exóticos de uma natureza abundante pintados em cores”, é produzida em pleno contexto urbano, marcado pelas contradições das grandes cidades.¹⁴ Suas pinturas retomam às avessas o mito tropical instaurado com Gauguin e Van Gogh ao devolver ao hemisfério colonizador algo que não nega, mas também não corresponde aos idealizados mares do sul.¹⁵

A recorrência da forma barroca, afirma Herkenhoff, “não é apenas resultante da persistência do barroco através da história... mas corresponde a seu enraizamento na forma de pensar da artista”.¹⁶

O movimento parte da própria matéria prima da pintura, que é submetida a um deslocamento. A “transposição de uma pele de cor” deflagra uma expansão rizomática (de caráter deleuziano). A migração dessa matéria-cor caracteriza, em Milhazes, uma visualidade desdobrada em múltiplas camadas pela “*forma peregrina*”.¹⁷ Embora sempre lembrem algo, os motivos não detêm identidades fixas. Lutam contra a vertigem de que uma visão de mundo venha a perder força e se desmanchar. Com a manipulação das camadas de cor, a pintura é desgastada, ameaçada em sua estrutura, e assim expressa a corrosão e perda de unidade do mundo. Milhazes se interessa pela “entrada de uma cor na cena pictórica” e, se o acréscimo inesperado da cor-pele reverbera no quadro, visa paradoxalmente “desestabilizá-lo até o equilíbrio”.¹⁸

¹⁴ Ver Adriano Pedrosa (2003).

¹⁵ Curador da exposição Beatriz Milhazes – Mares do sul, Pedrosa encontra em Milhazes um, digamos, contra-exotismo que simultaneamente atende e frustra as expectativas idílicas do olhar estrangeiro.

¹⁶ Ver Herkenhoff (2006, p. 229).

¹⁷ O surgimento do método de trabalho da artista é definido por Herkenhoff (2006, p. 24) como “o encontro de uma matriz conceitual do ornamento, o folheamento do espaço”. Seu entendimento leva à ideia de que juntas forma e matéria migram e se expandem como um rizoma – conceito do francês Gilles Deleuze, que desafia as definições de estrutura e sistema.

¹⁸ Herkenhoff (2006, p. 24-25).



Ambiguidades do feminino

The page features a light orange background with large, white, organic, and flowing shapes that resemble stylized floral or abstract patterns. These shapes are layered and overlap, creating a sense of depth and movement. The overall aesthetic is clean and modern, characteristic of contemporary graphic design.

Embora as questões do gênero sejam pouco abordadas na história da arte brasileira, estas se impõem nos motivos adotados por Milhazes e na saturação a que submetem a imagem. Crochês, rendas, buquês, trepadeiras, flores, colares e arabescos afirmam o feminino. Mesmo se não observada diretamente, uma *persona* — anunciada no glamour destes motivos, nos artifícios de um olhar que recolhe fragmentos do mundo para montar seu próprio mosaico e na domesticidade associada ao artesanal — se faz presente. A trama desses motivos se sustenta contra o vazio. Dada a improbabilidade dessa sustentação, se dá a afirmação indireta de uma individualidade que a constrói. Pela insistência em recobrir o vazio, mesmo certos ícones do feminino, levados ao excesso e à repetição, neutralizam o acolhimento pacificador a que são identificados. Nas linhas curvas e espaços sinuosos, cujas estruturas ameaçam se mover; na repetição diminuta dos nós das rendas e das pérolas se revela uma condição do feminino que deixa entrever a falta, o que não está. Barry Schwabsky considera que “as pinturas de Milhazes têm também um caráter social autoconsciente. Com seus motivos de flores, contas e laços, falam da feminilidade como um construto histórico e também como um modo de vida — do trabalho que as mulheres fizeram e de prazeres que desfrutam.”¹⁹

Na pintura, como na gravura o movimento da composição afeta o observador, com impacto na percepção de seu próprio corpo, estabelecendo um contato indireto com o outro que o vê. A sensualidade da cor leva à

¹⁹ Ver Barry Schwabsky (2003, p. 109).

ambiguidade entre a corporeidade da obra e um corpo de mulher, referido indiretamente por motivos como colares, pingentes, flores e rendas. Assim como Tarsila, Frida Kahlo e Louise Bourgeois, mulheres que incorporam em suas obras alusões sexuais, Milhazes “veste” o quadro com sensualidade.²⁰ A recorrência de paisagens saturadas com padrões de vegetação, horizontes e motivos solares policêntricos simula a plenitude associada à fusão entre corpo e natureza.

Os títulos atribuídos por Milhazes aportam segmentos de narrativas independentes, que repercutem nos elementos da composição. Por vezes, como em *Cabeça de mulher*, *As irmãs* e *O espelho*, introduzem uma fabulação do feminino. Quando vinculados a uma constelação de motivos, entre joias, florais, crochês e, também, alvos, listras verticais, quadrados e ondas, esses fragmentos de texto abrem possibilidades alternativas de sentido. Como não demandam um vínculo definitivo, mas relações dinâmicas que podem ser equiparadas às oscilações formais da composição, reverberam a impossibilidade de uma clara definição dos contornos do feminino.

²⁰ Ibid., p. 53.



O mesmo,
nunca igual

Milhazes flerta com o desgoverno e incorpora as contradições da sociedade em que vive (desde a alegria do Carnaval à miséria urbana). Tal como a beleza terrível de uma flor carnívora, nem sempre o ornamento será benigno. Na aparência corroída de suas pinturas há “um dilaceramento de superfície”.²¹ Nas serigrafias, porém, é o entrechoque das cores que ameaça desfazer a superfície com a expansão da imagem que segue as multiplicidades e os movimentos.²² Esse forte interesse pelo movimento que, como tem sido afirmado, a aproxima do Barroco, amplia as possibilidades plásticas da sensibilidade barroca. Os padrões hipnóticos criados pelo estilista italiano Emilio Pucci, encontrados em serigrafias como *Os cisnes* de 2003, as listras vibrantes de *As irmãs* e as ondas da calçada de Copacabana incluídas no livro *Meu bem* são tão evocativos dessa sensibilidade para o movimento, quanto colares, babados e rendas na ornamentação religiosa e na indumentária dos séculos 18 e 19, introduzidos como motivos em suas pinturas da década de 1990.

Como palavras que se renovam em um verso inédito, os motivos de Milhazes seguem o curso da repetição até tornarem-se diferentes. Se, como afirmou Matisse, a cor já é gráfica em sua origem, o cromatismo tanto pode ser observado no desenho como na pintura. Para Yves-Alain Bois, esse conceito

²¹ Ver Rocha (2008).

²² Na conclusão do texto de Oswaldo Coreia da Rocha, o caráter disfuncional do ornamento reporta às pinturas de Milhazes. Sugerimos aqui que o argumento também é válido para as serigrafias da artista. Ver Rocha (2008).

matisseano define uma espécie de “arque-grafia” (*arche-drawing*), correlata ao conceito de *arche-writing da* Gramatologia de Derrida.²³ De modo semelhante ao fenômeno da escrita, analisado pelo filósofo francês, quando o pintor encontra uma cor modulada na própria forma, há uma liberação da cor, algo que pode ser observado nas colagens e nos vitrais de Matisse.

Instigada pelo crescente interesse no movimento interno da imagem, que força os limites do suporte até a escala monumental, a poética de Milhazes extravasa os limites do quadro. Como um vitral multicolorido, Bailinho, realizado para a Pinacoteca de São Paulo, cria paisagens artificiais com recortes de vinil translúcido interagindo com diferentes luminosidades e situações de observação (internas e externas). Na Fondation Cartier, em 2009, intervenções monumentais com vinil colorido, incluindo variações de dourado entre transparência e opacidade, jogam com a modulação da luz solar que atravessa a arquitetura cristalina e reflexiva do prédio projetado por Jean Nouvel. Tendo seus princípios explicitamente revertidos, o ornamento, então, estabelece uma inebriante tensão entre paisagem e construção. Seja nas intervenções públicas: na fachada do MoMA; na arquitetura da estação de metrô em Londres (Tate Modern, Gloucester Station); na livraria Taschen em Nova Iorque ou nas páginas de *Coisa linda* e *Meu bem* cor e forma seguem construindo-se mutuamente, entre diferentes superfícies, à luz de um pensamento gráfico que confere às gravuras e colagens de Milhazes renovada importância.

²³ Ver Bois (2009).



As obras



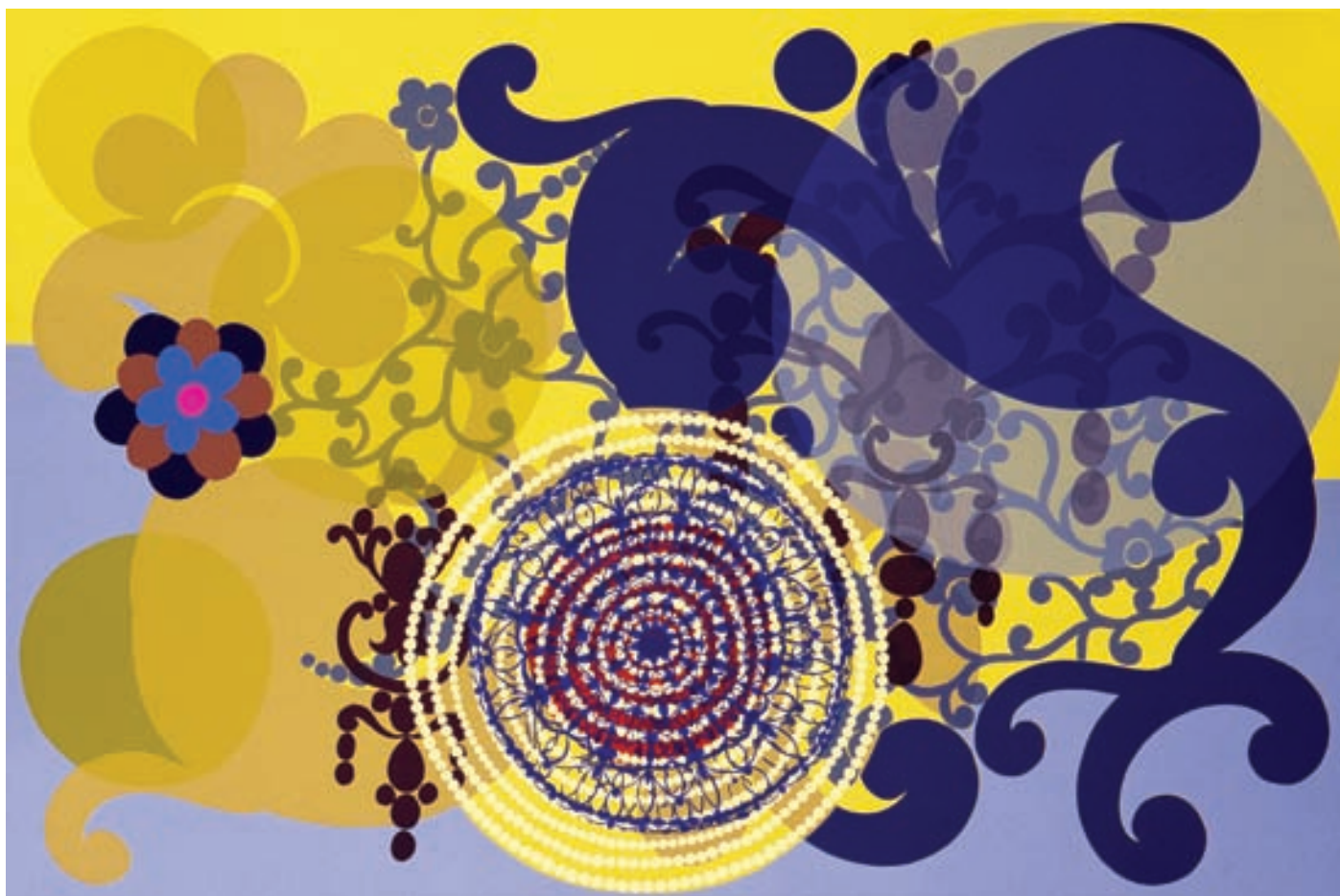


Cabeça de mulher, 1996

Serigrafia, 101,6 x 152,4 cm

Papel Somerset Velvet,

Radiant White 300 g/m²



Entre o título e a imagem, o corpo e a paisagem são indiretamente referidos. Colares de contas, trepadeiras, discos, arabescos e florais, motivos criados por Milhazes, remontam aos ornamentos femininos, à paisagem do Rio de Janeiro e à flora tropical. A composição se desenvolve com sobreposições de curvas, transparências e contrastes, como um rizoma. Assim como toda paisagem se desdobra em múltiplas visões e se transforma com a luminosidade do dia, *Cabeça de mulher* provoca certa instabilidade no olhar. Essas oscilações tornam-se especialmente vibrantes quando relacionadas às estratégias femininas de sedução, que incluem (mas não se resumem) à indumentária e seus adornos.

Rosa branca no centro, 1997

Serigrafia, 76,2 x 76,2 cm

Papel Somerset Velvet

Radiant White 300 g/m²



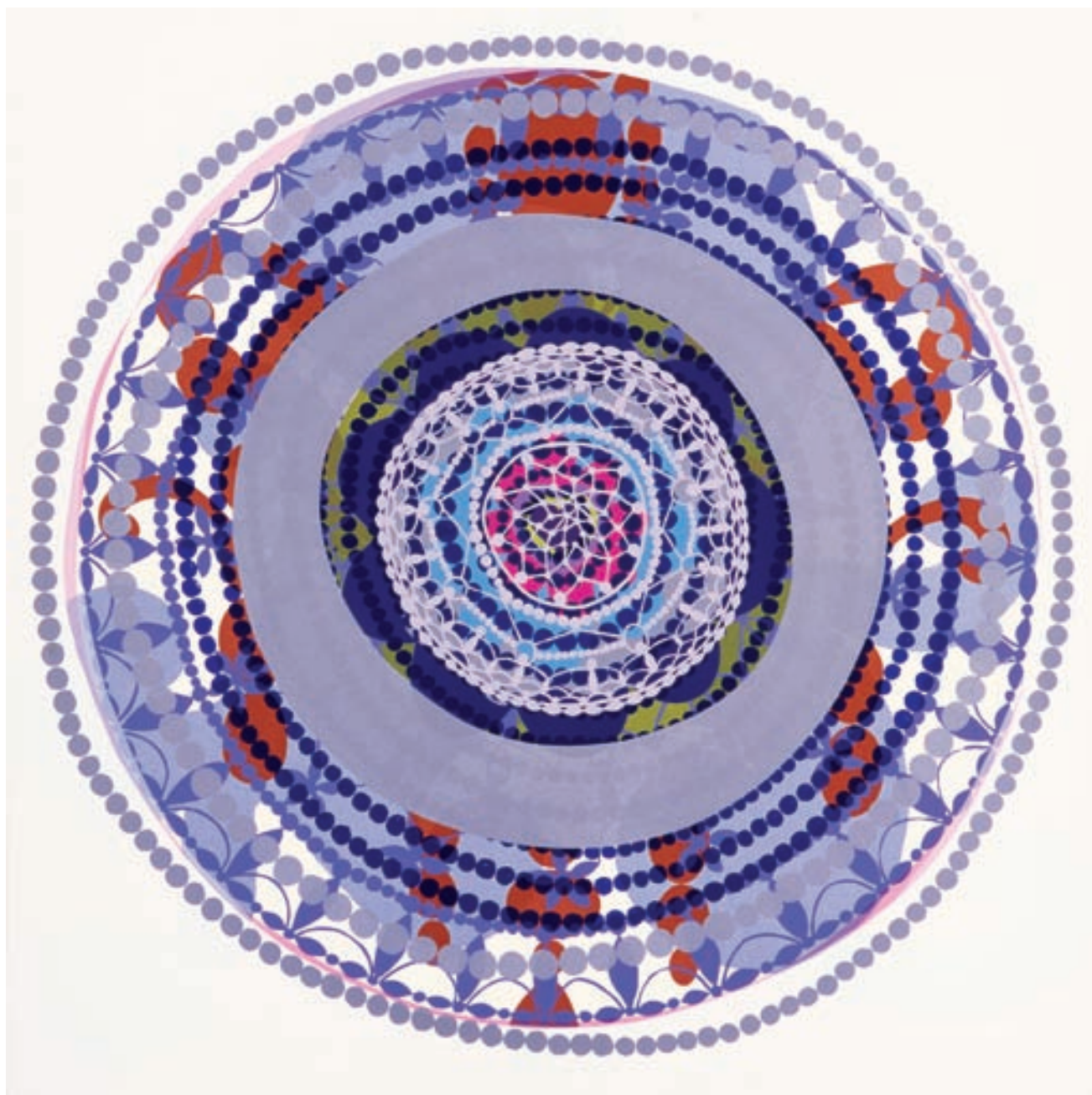
O título evoca o branco onde ele não está, cria um desencontro entre o azulado da flor e a memória de uma cor que, de modo geral, está no centro de um desafio para a artista. “O branco é minha cor favorita, mas tenho muita dificuldade de trabalhar o branco porque tenho a impressão de que ali é onde o olhar vai e fica, é difícil sair e se mover para outro lugar” (SESCTV, 2007). Além do ritmo cromático a composição responde ao encontro entre a geometria do quadrado e formas circulares. As correntes de pérolas e motivos concêntricos, criados entre 1991 e 1995, quando Milhazes voltou-se para os adornos dos santos do Barroco hispânico, estão alinhados no centro do quadrado. Tanto quanto o branco, a composição centralizada arriscaria interromper o movimento do olhar. Porém, o jogo entre título, cores e motivos nega o repouso e descentra a imagem.

Entre o mar e a montanha, 1997-1998

Serigrafia, 76,2 x 76,2 cm

Papel Somerset Velvet,

Radiant White 300 g/m²



Uma das quatro primeiras gravuras em grandes dimensões realizadas por Milhazes, *Entre o mar e a montanha* - sugere uma paisagem sem equivalências formais na gravura, um lugar imaginário que participa indiretamente da composição. “Eu quero a estrutura dos geométricos, porém com uma liberdade formal e de imagens que pertence a mundos diversos.”¹ O movimento circular coincide com o centro do quadrado. Assim, a sobreposição de motivos recai no mesmo foco. A composição densa se torna impregnada de conflitos que uma trama de brancos trabalha para mediar. A proximidade entre certas cores (rosa e azul, verde e roxo), o acúmulo de contos e rendas, levam à misteriosa expansão da imagem que não se entrega por inteiro: mantém o olhar inquieto, à espreita. “Queria trabalhar a questão ótica, certo distúrbio visual, o não privilégio de determinadas áreas em relação a outras e o círculo era a forma mais evidente, porque ela é um constante movimento” (SESCTV, 2007).

¹ Beatriz Milhazes, em e-mail para Paulo Herkenhoff em 13 de setembro de 2006. In: Paulo Herkenhoff, *Beatriz Milhazes: cor e volúpia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006. p. 227.

O espelho, 2000

Serigrafia, 101,6 x 60,96 cm

Papel Coventry Rag 335 g



Colares, florais e circulares em tons pastel, podem sugerir a presença de uma mulher vaidosa, entrevista no espelho. Essa figura, porém, está ausente. Para Faye Hirsch (2009), “Milhazes não depende de nenhum assunto explicitamente figurativo para representar o seu gênero particular de *glamour*. Ele permeia toda a sua obra na forma de exuberância decorativa nas contas, flores e arabescos, e ganha brilho especial na paleta intensa e ricamente cravejada de suas esplêndidas gravuras”. O arabesco impresso em prata metálico não reflete o mundo ao redor. As simetrias criadas entre motivos repetidos são imperfeitas. Como no batom e ruje borrados da Marilyn Monroe de Andy Warhol a sedução é intensa, mas desalinhada.

O sábado, 2000

Serigrafia, 101,6 x 60,96 cm

Papel Coventry Rag 335 g



O sábado cria uma atmosfera de festa, também sugerida em *O espelho*. Ambas têm composições semelhantes: o formato vertical e um grande arabesco impresso em prata, contraposto a diferentes flores, fios de contas e alvos, que tomam todo o campo do papel. Mas aqui, os tons avermelhados e um caju — fruto nativo identificado com o brasileiro — rompem as semelhanças entre as duas gravuras. Cores e motivos repetidos entre obras distintas enganam o olhar distraído, mais acostumado às igualdades da cultura de massa que às diferenças da manipulação artesanal. Uma vez enredado no jogo persuasivo da imagem, esse olhar é desafiado até perder o domínio de seu curso, à beira da vertigem. Milhazes cria, assim, a própria inflexão do Barroco: uma poética dos contrários — familiaridade e estranhamento, celebração e opressão, expansão e saturação. Em certos casos surgem séries dentro de outras, seja porque exploram certa organização da imagem, seja porque mantêm fortes aspectos em comum, tal como *O sábado* e *O espelho*.

As irmãs, 2003 (Série Copacabana)

Serigrafia, 132,08 x 152,4 cm

Papel Waterford 638 g



Listras, trepadeiras e quadrados escuros contrastam com brancos, vermelhos e amarelos. Semelhantes a troncos de árvore, as listras são integradas aos elementos que se proliferam organicamente. A paisagem é uma referência conceitual para Milhazes, um índice da relação de seu trabalho com a vida: “a exuberância da paisagem que nunca cansa está sempre estimulando” (SESCTV, 2007). Com suas grandes dimensões, *As irmãs* tanto é noturna como exuberante. Tons fechados de azul e violeta substituem o preto, raramente usado pela artista. “O preto só uso em localidades muito precisas contrastando ou com o branco ou com fluorescente. Ele aparece como um contorno, como uma linha que conduz a algum lugar, que envolve o círculo” (SESCTV, 2007). Milhazes não realiza pequenos esboços para posteriormente ampliá-los, nem faz desenhos para estudar a composição. As linhas aparecem diretamente como elementos da composição, como nos motivos de rendado e crochê. Surgem ainda como elementos que, a partir das experiências óticas da Op Art, visam desequilibrar a percepção e levar à consciência corporal.

Havaí, 2003 (Série Copacabana)

Serigrafia, 132,08 x 116,84 cm

Papel Waterford 638 g



Um arabesco de *Havaí* também se destaca em *O sábado* e *O espelho*, produzidas três anos antes, mas suas volutas tendem a se misturar a ramos de flores e círculos que se abrem como um buquê. A proliferação dos mesmos motivos em obras distintas sugere um inventário de buquês que o ritmo denso da escrita de Paulo Herkenhoff (2007, p. 150-151) quer capturar: “as naturezas-mortas de Milhazes têm a inovação cromática da pop, jogos de percepção da Op, a solaridade da arte brasileira, os acordes de Matisse, os sons do orfismo¹, a delicadeza da flora rococó, o policentrismo do espaço barroco e uma personalidade artística.” Estas referências entrecruzadas ligam contextos heterogêneos: aludem à natureza e ao *design*, ao barroco religioso e à moda, à pura geometria e ao excesso pop. Milhazes combina motivos, tal como as palavras que ganham significados inesperados ao ressoarem no poema como uma frase inédita.

¹ Escola de pintura criada por Robert Delaunay (1885-1941), segundo a qual as formas e as cores são expressivas por si próprias e devem-se organizar segundo ritmos e harmonias semelhantes aos da música (Houaiss).

Os cisnes, 2003 (Série Copacabana)

Serigrafia, 132,08 x 73,66 cm

Papel Waterford 638 g



Como uma música de dois movimentos, *Os cisnes* provoca vibrações em expansão. As linhas do fundo, que seguem o formato vertical, levam o olhar para fora do quadro. Pela variação das espessuras e alternância entre claro e escuro, marcam compassos alternados nos ritmos da cor. Padrões circulares gravitam nesse fundo pulsante sem que um horizonte os sustente. Discos, alvos, círculos Pucci ou rendados, criam movimentos de retorno ao interior da imagem. As qualidades óticas da forma e da cor alteram a estabilidade e a consciência do próprio corpo do observador, fenômeno extensivamente explorado desde a década de 1960 por Bridget Riley. A radical ilusão de movimento buscou desestabilizar a percepção do espaço e as certezas do indivíduo, sua visão de mundo. Ao observar em 2000 a retrospectiva da fundadora da Op Art, Milhazes reconheceu o dinamismo de seus padrões. “Sua exposição provocou em mim uma incrível sensação de vertigem. Ela usa muitos tipos de listras e linhas. É um trabalho muito físico. Foi então que eu compreendi que é possível produzir movimentos orgânicos com linhas” (SESCTV, 2007). Ao introduzir, tanto na pintura como na gravura, áreas listradas que competem com a sinuosidade dos círculos e arabescos, encontrou um modo próprio de provocar a vertigem.

Serpentina, 2003 (Série Copacabana)

Serigrafia, 132,08 x 132,08 cm

Papel Waterford 638 g



Serpentina é descentrada por múltiplos círculos sobrepostos, mas cada um é formado pela expansão concêntrica de fios de contas. O contraste entre laranja, amarelo e vermelho, com alternância de matizes escuros, lhes confere a intensidade de um pôr-do-sol de verão, no carnaval do Rio de Janeiro. Porém, a emanção das cores quentes é rompida por um ponto negro de onde a imagem, paradoxalmente, parece nos observar. Esse olho de íris esverdeada alude ao prazer e à inquietação da visão. Torna-se o centro da composição e índice do olhar do outro em que nos espelhamos. Sua semelhança com a pintura *Coisa linda I* (2001) demonstra a constante retomada da temática da beleza que, na troca de olhares, seduz e intimida. As primeiras colagens com papéis de bala colecionados por Milhazes foram realizadas no mesmo ano de *Serpentina*. Ao fundo, contendo as curvas que disputam o foco da composição, o encontro de chapadas e degradês assume a nitidez da geometria desses papéis.

Meu bem, 2008 (Livro de artista)

Livro de edição limitada, com colagem original anexa, acondicionado em caixa de acrílico amarela. Acabamento costurado à mão e colado, com impressão em silk, corte eletrônico, hot-stamping e colagens cortadas à mão e aplicadas sobre os papéis Color Plac, Hello Silk e Somerset.

Assinado e numerado pela artista.

Formato 35 x 30 cm. 30 páginas.

Publicado pela Ridinghouse, em Londres.



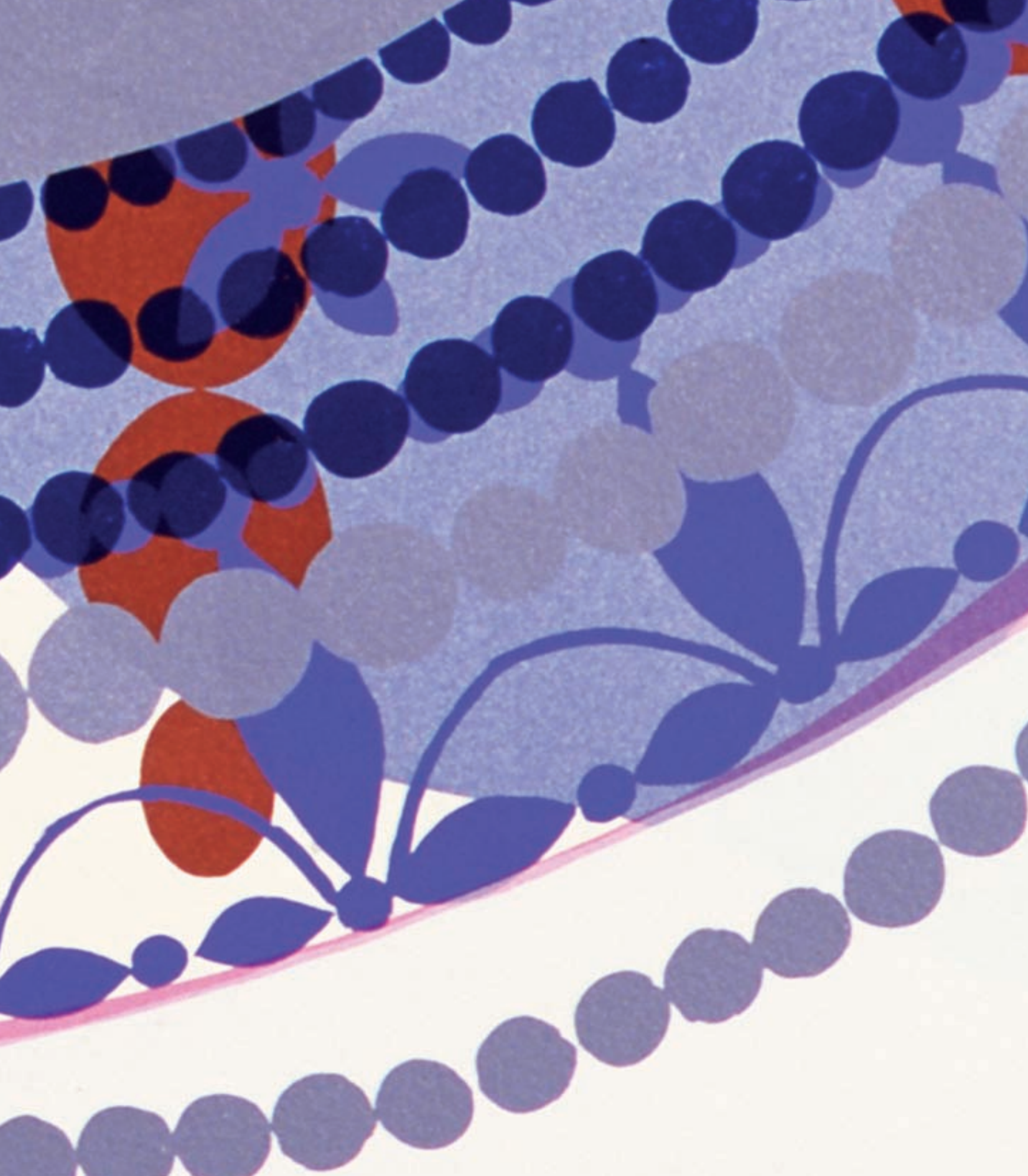
Colagem original encartada
no livro **Meu bem**





Enquanto o tempo se desdobra no texto de acordo com a sequência das palavras, a imagem sintetiza, em um único espaço, diversas temporalidades. *Meu bem* cria uma situação-limite em que as imagens — habitantes do espaço — se encadeiam no tempo da manipulação das páginas do livro. Variadas impressões brilhantes — em cobre, prata, cintilante, vermelhos, azuis e verdes frequentes em papéis de bala — desestabilizam o contorno e a posição de listras, círculos, arabescos, flores e do próprio texto. Superfícies espelhadas, recortes, fotografias e breves textos ativam a estrutura folheada do livro vivenciada como escultura planar. As folhas duplas, como uma longa fita sanfonada, reforçam a continuidade entre as páginas. Quando o registro fotográfico do mosaico em preto e branco da calçada de Copacabana é justaposto às listras onduladas que cintilam, como na decoração de Carnaval no Rio de Janeiro, o jogo entre brilho e opacidade, página e paisagem, palavra e natureza é ampliado. A cor e o ornamento, referências maiores na obra de Milhazes, adquirem uma dinâmica inédita que vai além da página e encontra a paisagem.





Cronologia



Beatriz Milhazes nasceu em 1960 no Rio de Janeiro, cidade onde vive e trabalha.

Formação

1978/1981 _ Curso de Comunicação Social – Faculdades Integradas Hélio Alonso, Rio de Janeiro.

1980/1982 _ Escola de artes visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro.

Exposições individuais selecionadas

1985

Galeria Cesar Aché, Rio de Janeiro.

1988

Galeria Suzana Sassoum, São Paulo.

1989

Pasárgada Arte Contemporânea, Recife.

1990

Galeria Saramenha, Rio de Janeiro.

1991

Subdistrito Comercial de Arte, São Paulo.

1993

Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.

Sala Alternativa, Caracas, VE.

1994

Galeria Ramis Barquet, Monterrey, MX.

Galeria Ana Maria Niemeyer, Rio de Janeiro.

1995

Projeto FINEP, Paço Imperial, Rio de Janeiro.

1996

Edward Thorp Gallery, Nova York, US. O editor Jean Paul Russell encantou-se com suas pinturas, mesmo que ainda desconhecesse o forte vínculo do método empregado com a gravura. A cor exercia atração sobre ele que trabalhara como impressor para Andy Warhol. Russell convidou Milhazes para uma edição na Durham Press, onde foram criadas as primeiras gravuras em grandes dimensões da artista.

1997

Galeria Barbara Faber, Amsterdam, NL.

Galeria Elba Benitez, Madri, ES.

1998

Galeria Natalie Obadia, Paris, FR.

Gravuras – Paço Imperial, Rio de Janeiro.

1999

Screen-prints – Durham Press, Durham, US.

Stephen Friedman Gallery, London, UK

2000

Galeria Camargo Vilaça, São Paulo.

2001

Ikon Gallery, Birmingham, UK.

Birmingham Museum of Art, Birmingham, US. Primeira mostra panorâmica institucional.

Galeria Pedro Cera, Lisboa, PT.

2002

Mares do Sul – Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

Primeira grande individual institucional no Brasil com curadoria de Adriano Pedrosa, para quem a produção de Milhazes constitui uma rara crítica das imagens estereotipadas dos trópicos, pois retoma às avessas o mito tropical de uma natureza paradisíaca. A artista devolve ao hemisfério colonizador algo que não nega, mas também não corresponde aos idealizados *mares do sul*.

2003

Beatriz Milhazes – Domaine de Kerguéhennec, Centre d'Art Contemporain, Bignan, FR.

Galeria Max Hetzler, Berlim, DE.

2004

Meu Prazer – Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.

Summertime – James Cohan Gallery, Nova York, US.

The Encounters in the 21st Century: Polyphony – Emerging Resonances, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, JP.

2005

Lagoa – Mezzanino do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

Stephen Friedman Gallery, London, UK

2006

Pipoca Moderna – Max Heztler Gallery, Berlim, DE.

2007

Beatriz Milhazes, New Prints – James Cohan Gallery, Nova York, US.

Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.

2008

Beatriz Milhazes – Pinturas e Colagens – Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Com curadoria de Ivo Mesquita, incluiu cerca de 30 obras, entre pinturas, colagens e gravuras produzidas entre 1989 e 2007. *Cria Bailinho*, intervenção com vinil adesivo nas janelas do quarto andar da Estação Pinacoteca que joga com cor, luz e transparência, como um vitral.

2009

Beatriz Milhazes – Fondation Cartier, Paris, FR.

2010

Stephen Friedman Gallery, London, UK

Beatriz Milhazes: Gravuras – Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo, Vitória.

2011

Beatriz Milhazes – Fondation Beyeler, Basel, CH.

Beatriz Milhazes, Screen-prints 1996-2009 – Whitechapel at Windsor, Miami, US.

2012

Beatriz Milhazes – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, PT.

Luxury, Calm and Voluptuousness – MALBA-Fundacion Costantini, Buenos Aires, AR.

Exposições Coletivas Seleccionadas

1983

Pintura, Pintura! – Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Salão Nacional de Artes Plásticas, FUNARTE, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1984

Como vai você, Geração 80? – Escola de Artes Visuais (EAV) – Parque Lage, Rio de Janeiro. Com a participação de 123 artistas e curadoria de Marcus Lontra a mostra apontou a retomada da pintura na década de 1980. O crítico Frederico Moraes afirmava: “hoje, o importante é desarrumar a própria arte, sua história. Beatriz Milhazes pinta colunas gregas, mas não pensando em história da arte.” A edição especial da revista *Módulo* reuniu depoimentos de artistas e críticos como Paulo Herkenhoff, autor de importantes reflexões sobre a obra de Milhazes.

Arte na Rua – Museu de Arte Contemporânea, São Paulo.

1985

Arte Construção – Galeria do Centro Empresarial, Rio de Janeiro.

1986

Bienal Latino-americana de Arte sobre Papel, Buenos Aires, AR.

El Escrete Volador – Guadalajara, MX.

Território Ocupado – EAV – Parque Lage, Rio de Janeiro.

Novas Impressões – GB Arte, Rio de Janeiro.

1987

Salão Paulista de Arte Contemporânea, São Paulo.

1988

Subindo a Serra – Palácio das Artes, Belo Horizonte.

Salão Nacional de Artes Plásticas – FUNARTE, Rio de Janeiro.

1989

É desenvolvido um novo método de trabalho, com a aplicação da pintura sobre plástico, e sua transferência, após a secagem, para a tela. Como observou Paulo

Herkenhoff (2006), surge então “o encontro de uma matriz conceitual do ornamento, o folheamento do espaço e o diferencial metodológico de sua pintura”

II Bienal Internacional de Cuenca, Equador.

1990

Prêmio Brasília de Artes Plásticas – Museu de Arte de Brasília.

Projeto Arqueos – Fundação Progresso, Rio de Janeiro.

O Rosto e a Obra – Galeria IBEU, Rio de Janeiro.

1991

Brazil la Nueva Generación – Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas, VE.

BR/80 – A Pintura dos Anos 80 – Casa França-Brasil, Rio de Janeiro.

1992

A Caminho do Museu – Paço Imperial, Rio de Janeiro.

America – Sala Alternativa, Caracas, VE.

Eco – Arte – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

João Satamini/Subdistrito – Casa das Rosas, São Paulo.

1993

A Caminho do Museu – Centro Cultural São Paulo.

Encontros e Tendências – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Ultramodern, The Art of Contemporary Brazil – The National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C., US

A Escolha do Artista – Paço Imperial, Rio de Janeiro.

Gravuras – Espaço Namour, São Paulo.

Brasil Contemporâneo – Casa da Imagem, Curitiba.

Coleção Gilberto Chateaubriand – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1994

The Exchange Show: twelve painters from San Francisco and Rio de Janeiro – Center for the Arts, Yerba Buena Gardens, San Francisco, US; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Slant of Light, International Art Exhibition – Art New York International, Pier 92,
New York, US.

Dialogo Sobre Siete Puntos – Encuentro Interamericano de Artes Plásticas – Museo
Guadalajara, MX.

1995

Carnegie International – The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, US.

Anos 80: O Palco da Diversidade – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Transatlantica: América-Europa non representativa – Museo Alejandro Otero,
Caracas, VE.

Panorama da Arte Brasileira – Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Galeria Camargo Vilaça, São Paulo.

Regards d'Amérique Latine – Regard Actuel Art Gallery, Geneva, CH.

1996

Excesso – Paço das Artes, São Paulo.

Theories of the Decorative – Baumgartner Galleries Inc., Washington, US.

Iole, Milhazes, Duarte – Museo Alejandro Otero, Caracas, VE.

Brasil Contemporaneo – Casa da America Latina, Madri, ES.

Impressões Itinerantes – Palácio das Artes, Belo Horizonte.

Pequenas Mãos – Paço Imperial, Rio de Janeiro, e Centro Cultural Alumini, São Paulo.

Coleção João Sattamini – Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

1997

Desde el Cuerpo: Alegorias de lo femenino – Museu de Belas Artes de Caracas, VE.

Theories of the Decorative – Inverleith House, Edinburgh, UK.

New Editions and works on paper – Betsy Senior Gallery, Nova York, US.

1998

24a Bienal Internacional de São Paulo.

11th Sydney Biennale, Australia.

Painting Language – LA Louver, Los Angeles, US.

Abstract Painting, Once Removed – Contemporary Arts Museum, Houston, US.

Decorative Strategies – Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale, US.
Um Olhar Brasileiro, Coleção Gilberto Chateaubriand – Haus der Kulturen der Welt,
Berlim, DE.

Hanging – Galeria Camargo Vilaça, São Paulo.

Sala Especial do Salão Nacional de Artes Plásticas, FUNARTE, Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro.

Os Anos 80 – Galeria Marina Potrich, Goiânia.

Coletiva – Kunst Museum, Heidenheim, DE.

Durham Press – 10th Anniversary – Marcel Sitcoske Gallery, San Francisco, US.

1999

Abstract Painting, Once Removed – Kemper Museum of Art, Kansas City, US.

Recent Prints – Betsy Senior Gallery, Nova York, US.

Woman Printmakers – Jem Kempner Gallery, Nova York, US.

Impressões Contemporâneas – Mostra Rio Gravura – Paço Imperial, Rio de Janeiro.

Transvanguarda Latino Americana – Culturguest, Lisboa, PT.

2000

Projects 70, Museum of Modern Art, Nova York, US. Participa do “Projects 70”,
um programa de exposições desenvolvidas pelo museu. A partir de então, a artista
realiza diversas intervenções em espaços públicos criando painéis e recortes em
vinil adesivo. É desse ano a produção de gravuras como *O Espelho* e *O Sábado*.

Opulent, Cheim & Read Gallery, Nova York, US.

Universal Abstraction 2000 – Jan Weiner Gallery, Kansas City, US.

12ª Mostra de Gravura da Cidade de Curitiba.

Furnished Paintings, OMR Gallery, Mexico City, MX.

F(r)icciones – Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofia, Madri, ES.

Rosas Rosas – Casa das Rosas, São Paulo.

A imagem do som de Chico Buarque – Paço Imperial, Rio de Janeiro.

Drawings – Stephen Friedman Gallery, Londres, UK.

2001

Hybrids – Tate Liverpool, UK.

Viva a Arte Brasileira – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Operativo – Museo Rufino Tamayo, Cidade do Mexico, MX.

Espelho Cego – Museu de Arte Moderna de São Paulo; Paço Imperial, Rio de Janeiro.

Posters of the years to come – Portfolio Kunst, Viena, AT.

Trajatória da Luz – Itaú Cultural, São Paulo.

Cultura Brasileira 1 – Casa das Rosas, São Paulo.

Amigos da Gravura – Museu Chácara do Céu, Rio de Janeiro.

Rotativa Fase 1 – Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.

2002

Urgent Painting – Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, FR.

Metrópolis – Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Polly Apfelbaum, Black Flag, Beatriz Milhazes, Cravo e a Rosa – D'Amélio Terras Gallery, Nova York, US.

Caminhos do Contemporâneo – Paço Imperial, Rio de Janeiro.

O Mapa do Agora – Coleção João Sattamini, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.

2003

50a Biennale di Venezia, Pavilhão do Brasil, Veneza, IT.

2080 – Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Ice Hot Recenting Painting from the Scharpff Collection – Hamburger Kunstalle, Staatsgalerie, Hamburg; Stuttgart, DE.

2004

MoMA at El Museo: Latin American and Caribbean Art from the Collection of The Museum of Modern Art – Museo del Barrio, Nova York, US.

26a Bienal Internacional de São Paulo.

Ice Hot Recenting Painting from the Scharpff Collection – Hamburger Kunstalle, Hamburg; Staatsgalerie, Stuttgart, DE.

Estratégias Barrocas – Arte Contemporânea Brasileira, Centro Cultural
Metropolitano de Quito, EC.

Natureza-Morta – Galeria de Arte do Centro Cultural SESI, São Paulo.

Flower as Image – From Monett to Jeff Koons – Louisiana Museum, DK.

Between the lines – James Cohan Gallery, Nova York, US.

OPTIMO: Manifestations of Optimism in Contemporary Art – Ballroom Marfa, US.

Carnaval – Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

Onde está você, Geração 80? – Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

2005

POPulence – Blaffer Gallery, Art Museum of the University of Huston, US.

Flower Myth, Van Gogh to Jeff Koons – Beyeler Foundation, Basel, CH.

Works on Paper – Max Hetzler Gallery, Berlim, DE.

10th Anniversary Exhibition – Stephen Friedman Gallery, Londres, UK.

24ª Arte Pará 2005 Contemporâneo, Fundação Rômulo Maiorana, Belém.

2006

Dear Friends – Domaine de Kerguéhennec, Centre d'Art Contemporain, Bignan, FR.

6ª Shanghai Biennale, Shanghai Art Museum, CN.

POPulence – Southeastern Center for Contemporary Art, Winston– Salem, US.

Between Art and Life: The Contemporary Painting and Sculpture Collection – San
Francisco Museum of Art, US.

Off the Self: New Forms in Contemporary Artists' Books – The Frances Lehman Loeb
Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, US.

É HOJE na arte brasileira contemporânea – Coleção Gilberto Chateaubriand –
Centro Cultural Santander Banespa, Rio de Janeiro.

Sem título, 2006 – Eduardo Brandão and Jan Fjeld loan, Museu de Arte Moderna de
São Paulo.

Manobras Radicais: Artistas Brasileiras (1886-2005) – Centro Cultural Banco do
Brasil, São Paulo.

MAM[NA]OCA – *Arte Brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*

– Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Deuses Gregos em Templos Contemporâneos – Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

Since 2000: Printmaking Now – Print Galleries, Museum of Modern Art, Nova York, US.

2007

Itaú Contemporâneo – Arte no Brasil de 1981 a 2006 – Itaú Cultural, São Paulo.

What is Painting? – Contemporary Art from the Collection, Museum of Modern Art, Nova York, US.

80/90 Modernos, Pós-Modernos, etc. – Tomie Ohtake Institute, São Paulo.

Cardinal Points/Puntos Cardinales: A Survey of Contemporary Latino and Latin American Art from Sprint Nextel Art Collection – Mid-America Arts Alliance, Kansas City, US.

Exposição comemorativa de 70 Anos do IPHAN – Paço Imperial, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, Ministério da Cultura, Rio de Janeiro.

PostDec – Beyond Pattern and Decoration – Joseloff Gallery, Hartford Art School, University of Hartford, US.

Pintura Brasileira no Acervo do MAM – SP – Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo, Vitória.

2008

Quando vidas se tornam forma: diálogo com o futuro – Brasil/Japão – Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Geografias (in)visibles – Contemporary Latinamerican Art, Patrícia Phelps' Collection – Centro Cultural Eduardo Leon Jimenes, Santiago de los Caballeros, Republica Dominicana.

When lives become form – Museum of Contemporary Art, Tokyo, JP.

Prospect.1 – New Orleans – US Biennial, Inc., Louisiana State Museum, Old US Mint, US.

Tropics – Martin – Gropius – Bau, Berlim, DE.

Order. Desire. Light. An Exhibition of Contemporary drawings – Irish Museum of Modern Art, Dublin, IE.

Bordando Arte – Associação de Assistência à Criança Cardíaca e à Transplantada do Coração (ACTC), Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Demons, Yarns & Tales Tapestries by Contemporary Artists – Banners of Persuasion – Londres, The Dairy, UK.

Parkett's 25 Years Retrospective – 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, JP.

2009

Desenhos: A-Z – Museu da Cidade, Lisboa, PT.

Matisse Hoje / Aujourd'hui – Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Contemporary Tapestries: Gary Hume, Beatriz Milhazes, Shahzia Sikander, Fred Tomaselli, Gavin Turk, Kara Walker – The Asian Pacific Contemporary Art Fair, Shanghai Exhibition Center, CN.

2010

Forma (ação) gráfica a experiência – EAV – Parque Lage, Rio de Janeiro.

40 – Texas Gallery, Houston, US.

Banners of Persuasion. Demons, Yarns & Tales: Tapestries by Contemporary Artists – James Cohan Gallery, Nova York, US

2011

Vestígios de Brasilidade – Santander Cultural, Recife.

A Giant by Thine Own Nature – IVAM – Institut Valencia d'Art Modern, Valencia, ES.

Mulheres, Artistas e Brasileiras – Salão Oeste do Palácio do Planalto, Brasília.

Mathématiques, un dépaysement soudain – Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris, FR.

Atividades Didáticas

1986/1996_ Lecionou e coordenou o Departamento de Pintura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro.

1997_ Tylers University, Philadelphia, US – Programa de Artistas Visitantes.
Wichita University, Kansas, US – Programa de Artistas Visitantes.

1998_ Yale University, New Haven Connecticut, US – Programa de Artistas Visitantes.

2005_ Massachusetts College of Art, Boston, US – Programa de Artistas Visitantes.

2008_ Special Programs Idyllwild Arts, LA, US.

Cenografia

Cenógrafa da Marcia Milhazes Cia de Dança, Rio de Janeiro.

1994_ *Poème de l'Enfant et sa Mère*

1995/1996_ *Santa Cruz*

1998/1999_ *A Rosa e o Cajú*

2000_ *Os Pássaros*

2004_ *Tempo de Verão*

2008_ *Meu Prazer*

Projetos especiais

2002

Coisa Linda – Livro de artista, Contemporary Collection of the Museum of Modern Art, Nova York, US.

2004

Gávea – Brazil 40° Project – intervenção na fachada da loja de departamentos Selfridges & Co, Manchester, UK.

Maracanã – escolhido para o projeto da FIFA – Official Art Poster 2006, Berlim, DE.

2005

Peace and Love – Criado para a Gloucester Road Station, Platform for Art, Metrô de Londres, UK.

2006

Guanabara – intervenção no restaurante da Tate Modern, Londres, UK.

2007

O Sonho – Cria, em parceria com o designer Philippe Starck, intervenções na livraria da editora Taschen, Nova York, US.

2008

Bailinho – Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

Meu Bem – Livro de artista, Ridinghouse Publisher (Thomas Dane Gallery) – Londres, UK.

Maracolouco – Projeto para a fachada do Museum of Contemporary Art (MOT) – Tóquio, JP.

Carioca – Desenho de tapete para The Rug Company, Londres, UK.

Gamboa – Prospect.1, New Orleans-US Biennial, Inc – Louisiana State Museum – US.

Pierrot – Projetado para a ACTC/Pinacoteca do Estado de São Paulo.

2009

Casa de Baile e Samambaia – Criados para a Fondation Cartier, Paris, França.

Detalhes – Projeto para edição especial da Revista Roberto Carlos Emoções,
Rio de Janeiro.

2009/2010

American Seasons – Projeto feito para o K&L Gates Center, Pittsburgh, EUA.

2010

Arpoador – Criado para o Festival de Jardins do MAM, Ibirapuera. MAM, São Paulo.

Saravá – Galeria Stephen Friedman, Londres.

Sol – Art Basel Miami, Fondation Beyeler Collection, Art Basel Miami, EUA.

2011

Aquarium – Projeto com Atelier Cartier – Art Basel 42, Cartier and Fondation
Cartier pour l'art contemporain, Basel CH.

Gamboa Seasons – Projeto de Móbile redesenhado para a Fondation Beyeler.
Basel CH.

Medalhas e ordens

2010_ *Ordem do Ipiranga* – Outorgada pelo Governador de São Paulo José
Serra.

2007_ *Ordem de Chevalier des Arts et Lettres* – Outorgada pelo Consul Dimitry
Ovtchinnikoff, Consulat Général de France.

Obras em coleções públicas

21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, JP.

Acervo Banco Itaú, S.A., São Paulo.

Birmingham Museum of Art, Birmingham, US.

Coleção Berardo, Lisboa, PT.

La Sacen Neuilly-Sur-Seine, França.

Metropolitan Museum of Art, Nova York, US.

Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sophia, Madri, ES.

Museo TB A21. Thyssen – Bornemisza Art Comtemporary, Viena, AT.

Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Museu de Belas Artes, Caracas, VE.

Museu Nacional de Belas Artes.

Museum of Modern Art, San Francisco, US.

Salomon R.Guggenheim Museum, Nova York, US.

The Bohen Foundation, Nova York, US.

The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, US.

The Museum of Modern Art, Nova York, US.

Worcester Art Museum, Worcester, US.

Museu Oscar Niemeyer, Curitiba.

Malba, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires, AR.





Referências

ANDRADE, Mário de. *Paulicea desvairada: dezembro de 1920 a dezembro de 1921*. São Paulo: Casa Mayença, 1922.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, maio 1928. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-01#page/1/mode/thumb>>. Acesso em: 5 jan. 2012.

BARROS, Manuel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BOIS, Yves-Alain. *Pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. São Paulo: Odysseus, 2006.

ECO, Umberto. A obra aberta nas artes visuais. In: ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 149.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

HERKENHOFF, Paulo. *Beatriz Milhazes: cor e volúpia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

HIRSCH, FAE. Eye candy: as gravuras de Beatriz Milhazes. In: MESQUITA, Ivo (Org.). *Beatriz Milhazes: pintura, colagem*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008. p. 125.

INTERLENGHI, L. Beatriz Milhazes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 nov. 2008. Caderno B.

MESQUITA, Ivo. Beatriz Milhazes: fragmentos. In: MESQUITA, Ivo (Org.). *Beatriz Milhazes: pintura, colagem*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008. p. 11.

MILHAZES, Beatriz. *Meu bem*. Londres: Bookworks, 2008.

MORAIS, Frederico. Beatriz Milhazes: décor não é crime. *Revista Galeria*, ano 5, n. 25, 1991.

PEDROSA, A. *Mares do sul*. Rio de Janeiro: CCBB, 2003. p. 112.

ROCHA, O. C. Exposição de motivos. In: MESQUITA, I. et al. *Beatriz Milhazes: pintura, colagem*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

RUIZ, Antonio. *Tesoro de la lengua guarani*. Madrid: Juan Sanchez, 1639.
Disponível em: <http://143.107.31.150/bibliotecaPdf/Lt-692_original_WEB.pdf> Acesso em: jan. 2012.

SCHABSKY, Barry. Beatriz Milhazes: cor viva. In: PEDROSA, A. *Mares do sul*. Rio de Janeiro: CCBB, 2003. p. 109.





Este catálogo foi produzido pela gráfica Pancrom em cartão supremo 250 g (capa) e couchê matte 120 g (miolo e guarda).