

OS TECIDOS E O DECORATIVISMO DA ARTE DE MATISSE: UMA PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA PARA COMPREENDER O PERCURSO DA PRODUÇÃO PLÁSTICA DO ARTISTA

THE FABRICS AND DECORATIVISM OF MATISSE'S ART: A SOCIOLOGICAL PERSPECTIVE TO UNDERSTAND THE PATH OF THE ARTIST'S PLASTIC PRODUCTION

Rui Gonçalves de Souza

ARTE MODERNA - MATISSE
DECORATIVO EM MATISSE
TECIDOS NA ARTE DE MATISSE
ARTE EM TECIDOS

O artigo apresenta as experimentações e inquietações plásticas de Henri Matisse ao utilizar de tecidos, seja como linguagem, seja como tema, em sua pintura, no intuito de propor inovações estéticas quando os artistas lutavam por uma autonomia do campo da arte, contra um sistema de arte acadêmico. Para compreender as transformações por ele realizadas na arte moderna, ao utilizar padronagens têxteis para trabalhar a tensão entre meios decorativos e fins não decorativos, também, para estruturar uma arte de superfície pura, fui buscar o suporte no conceito de habitus da sociologia de Pierre Bourdieu. Habitus no sentido das ações dos indivíduos determinadas pelas suas experiências passadas, funcionando como matriz de percepções. No caso de Matisse, se refere a educação visual adquirida na sua infância e juventude na sua cidade natal, enriquecida por suas pesquisas etnográficas.

MODERN ART - MATISSE
DECORATIVE IN MATISSE
WOVEN IN THE ART OF MATISSE
ART IN TEXTILES

The article presents Henri Matisse's plastic experiments and concerns, related to the use of fabrics in his painting to propose aesthetic innovations, either as a language or as a theme, at a time when artists were fighting for an autonomy in the field of art, against an academic art system. To understand the transformations carried out by him in modern art, when using textile patterns to work the tension between decorative means and non-decorative purposes, also, to structure a pure surface art, I sought support in the concept of habitus from Pierre Bourdieu's sociology. Habitus in the sense of the actions of individuals determined by their past experiences, functioning as a matrix of perceptions. In the case of Matisse, it refers to the visual education acquired in his childhood and youth in his hometown, enriched by his ethnographic research, when the fabrics of his existence became the fabrics of his painting, one of his collaborations for the evolution of art of the 20th century.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

MATISSE E O ENCANTAMENTO PELOS TECIDOS

“Matisse passou a vida tecendo, o lápis sua lançadeira, seu tear os urdumes e tramas de suas telas.”

(SPURLING, 2005, P. 14)

1. Ao longo deste estudo, irão surgir constantemente os termos “padrão” e “padronagem têxtil”. O “padrão” no design de superfície é o elemento que se repete; a trama que se cria com a repetição do padrão é o que chamamos de “padronagem”.

Nas artes plásticas até a arte moderna, especialmente no campo pictórico, as padronagens têxteis¹ tiveram funções coadjuvantes como elemento de composição sem nenhum papel ativo como expressão estética. Foi a partir das experimentações e das mudanças em relação ao fazer artístico pelas vanguardas modernistas que o tecido se transformou em meio ou tema e em instrumento ativo na construção de uma nova arte, “a arte moderna”. O principal protagonista realizador desta operação trata-se de nada menos de Henri Matisse. Ele despontou no cenário artístico parisiense em 1905 como um dos *Fauves*, grupo que ficou conhecido por usar a cor como elemento principal de seus quadros, pela rejeição das nuances da paleta impressionista e pela procura da força expressiva das cores puras.

Matisse nasceu no Nordeste francês, em Le Cateau-Cambrésis, em 1869, no entanto, ainda bem pequeno, sua família mudou-se para a pequena Bohain-en-Vermandois, onde viveu até os 21 anos. O Nordeste industrializado da França, próximo a Bélgica, é uma região cinza e fria, caracterizada pela topografia plana, onde se desenvolveu uma rica indústria têxtil no século XIX. Foi nesta atmosfera que ele passou sua infância e adolescência convivendo com discussões sobre safras agrícolas no comércio de cereais de seu pai e, no mesmo ambiente, frequentava o atacado de pigmentos para tingimentos de tecidos de sua mãe, onde presenciava discussões entre os tecelões locais sobre o processo de criação, fabricação de tecidos e estamparia. Apesar de ter mostrado certa facilidade de desenho durante seus estudos formativos, ele seguiu primeiramente pela carreira do Direito, “munido com o pequeno diploma que tinha buscado em Paris” (MATISSE, 2008, p. 368). Já como estagiário de oficial de justiça, fez um curso de estamparia têxtil, adoeceu logo em seguida, passando quase um ano convalescendo de uma apendicite. Hospitalizado, seguindo o conselho de um vizinho, passou a pintar como forma de passar o tempo. A paixão pela pintura já deveria estar latente e, como ele mesmo declarou, “devia conter um pouco de sua emoção” (MATISSE, 2008, p. 368).

Encaminhado, não sei porque, para a estrada das Belas Artes, saindo de um meio que não tinha nenhuma razão para me impelir a ela, fui como que chamado a esse trabalho depois de ter alimentado outras ideias profissionais, e mesmo depois de ter-me engajado por vários anos numa vida totalmente diversa (MATISSE, 2008, p. 368).

O crítico italiano Giulio Carlo Argan escreveu em seu livro “Arte Moderna” que a arte de Matisse era feita para decorar a vida dos homens (ARGAN, 1992). O entendimento dessa visão de Argan para além de uma redução do artista a um hedonista, é enveredar pelo mundo de sua pintura e compreender suas intenções quando decidiu assumir uma trajetória em direção ao decorativo, com o desejo de uma profunda renovação das formas expressivas. Para Matisse, a “composição é arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que dispõe o pintor para exprimir seus sentimentos”

2. O conceito de campo faz parte do corpo teórico da obra de Bourdieu e em vários momentos aparece no artigo. O sociólogo foi buscar uma analogia na física para expressar o seu pensamento, neste caso, uma espécie de “campo de força”, percebido como um espaço social estruturado onde ocorre as relações entre grupos com distintos posicionamentos sociais, espaço de disputa e jogo de poder. Segundo Bourdieu, a sociedade é composta por vários campos, vários espaços dotados de relativa autonomia, mas regidos por regras próprias (BOURDIEU, 1996).

3. Denomina-se de padronista o profissional da indústria têxtil responsável pela criação dos padrões e padronagens e que faz as simulações do tecido em maquetes.

(MATISSE, 2008, p. 39). Diferentemente dos simbolistas, a exemplo de Gauguin, que procuravam investir o decorativo de valores primitivos, ele recorria a valores pictóricos para validar o conceito e via no processo de planificação da pintura uma qualidade inovadora e o tecido foi um dos meios que ele utilizou para realizar esta operação.

Ao aplinar e generalizar seus motivos em direção à abstratividade de seu quadro, Matisse trouxe para sua obra uma tensão entre elementos figurativos e a superfície decorativa. Ele pesquisou na arte islâmica e em tecidos primitivos africanos as soluções estéticas para o seu problema, e, somente a partir do dia em que assumiu a tescoura como instrumento de trabalho, conseguiu resolver esta tensão, ao transformar sua plástica definitivamente em uma pintura planar.

A opção de Matisse em expressar pela cor e através de padrões e padronagens têxteis, era o meio que ele possuía para somar à luta que se travou a partir da arte moderna, pela autonomização do campo artístico², contra um sistema acadêmico de produção e consagração que vigorava na sua época, marcada pela maior difusão das técnicas artísticas, com mais liberdades econômicas e políticas, o que permitiu que as pessoas pudessem agir juntas ou individualmente, oferecendo a grande oportunidade para o mundo artístico de encontrar os seus próprios caminhos e de criar uma nova maneira de fazer arte (BOURDIEU, 1996).

Com as mudanças das condições sociais que favorecera o surgimento de um estilo de vida autônomo, “a vida de artista” (BOURDIEU, 1996), conquistou-se a liberdade para experimentar novas formas, a trabalhar novos suportes. O artista encontrou em si mesmo, a razão de sua própria existência e de suas necessidades ao considerar que prioridades estéticas estavam associadas a uma ordem social desacreditada e buscava no desenvolvimento da arte abstrata, no decorativo, uma renovação dos ditados estéticos. Sonhava com um tempo em que a *práxis de vida* fosse elevada ao mesmo nível estético, com a alteração radical do estatuto da obra de arte. Foi neste espírito de época que Matisse introduziu na pintura procedimentos da atividade de padronista têxtil³ e processos de criação têxtil são incorporados a arte moderna a partir da linguagem dos padrões e padronagens, ora da estamparia, ora da tecelagem.

Ao procurar compreender os caminhos da produção plástica do artista, Matisse, a partir de uma perspectiva sociológica, a proposta é assumir como instrumento de análise o conceito de *habitus* que faz parte do corpo teórico da Sociologia de Pierre Bourdieu. *Habitus* no sentido das ações dos indivíduos determinadas pelas suas experiências passadas, funcionando como matriz de percepções, produto de trajetórias anteriores ou, de outra forma, como “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações” (BOURDIEU, 1983 apud SETTON, 2002). Neste sentido, podemos afirmar que Matisse levou para sua linguagem pictórica o *habitus* adquirido na convivência do dia a dia de sua infância e juventude com os criadores e produtores de tecidos de Bohain, onde residia. Da mesma forma, que a sintaxe e o vocabulário decorativo familiar ao artista, são, predominantemente, inspirados em tecidos que fizera parte de sua educação visual, enriquecida posteriormente nos encontros com a arte islâmica em viagens à Argélia e ao Marrocos, nas exposições de arte mulçumana realizadas em Paris na virada do século e na primeira década do século XX, e, em particular a grande exposição de Munique, em 1910 (SPURLING, 2005).

EXPRESSÃO PLÁSTICA COM TECIDOS

Matisse, ao tornar-se pintor, enveredou por uma viagem através de sua pintura, uma eterna fuga de duas décadas de confinamento em sua terra natal, à procura da luz e das cores, o que ele chamava de “Revelação do Sul” (MATISSE, 2008). Sua identidade como pintor nasceu da convivência com o sol do mediterrâneo, onde passou a maior parte de sua vida, trabalhando ao brilho do mar e do pôr-do-sol de Nice, no entanto, as experiências visuais vivenciadas por ele na pequena Bohain-en-Vermandois lhe foi companheira por toda a sua produção plástica. A cidade, cuja atividade econômica principal era a indústria têxtil, ficou conhecida pelos tecidos luxuosos de alta qualidade produzidos para a alta costura parisiense até os anos 1950. Seus ancestrais foram tecelões por várias gerações, sua mãe foi uma especialista em seleção e preparação de cores.

Não existiam galerias, museus ou exposições de arte, ou até mesmo estátuas em lugares públicos nesta cidade poluída pelas indústrias. Para uma criança inquieta, que sonhava com uma fuga deste cenário, a única possibilidade existente era a nascente imaginação visual vinda do brilho da suntuosidade e do colorido das sedas, produzidas nos teares das residências e das fábricas de Bohain (SPURLING, 2005, p.15).

Tecelões, bordadores, estampadores faziam parte do círculo de relacionamentos dos Matisse em Bohain. Nas conversas, predominavam assuntos tais como: combinação e exploração de cores, criação de texturas e padronagens, técnicas de tingimento. Foram os tecidos que primeiramente despertaram na criança e no adolescente, Henri, a sensibilidade visual, transformando-se em parceiros no desenvolvimento de uma “luxuriante imaginação” através do meio pictórico. Quando resolveu abandonar a car-



Figura 1. Matisse em seu tear, 1940s. Fotografia. Fonte: Hilary Spurling (2005).

4. Os “papiers découpés” são fragmentos de papéis pintados a guache, cortados em formas e colados sobre uma superfície para criar um espaço pictórico.

reira de advogado para se dedicar à pintura, ele trouxe consigo para o campo pictórico a atração visual dos tecidos e procedimentos de arte aplicada, produzindo arte como se fosse um padronista têxtil, retornando ao aprendizado de construção de padronagens têxteis que adquiriu, ainda, em sua terra natal. Nos seus últimos anos de vida, ele retornou ao ponto de partida, quando realizou seus últimos trabalhos de “*papier découpé*”⁴ em colagens, atuando como se fosse um autêntico padronista têxtil.

A geração que viveu em Bohain nas últimas décadas do século XIX foi exposta ao nascimento de uma indústria estruturada no espírito independente e alternativo da arte decorativa aplicada, entre eles estava Matisse. Já como estudante da *École des Beaux-Arts* em Paris, declarou numa ocasião, ao criticar a metodologia de ensino da escola: “eu me sinto como quem chega a um país onde se fala uma língua diferente” (SPURLING, 2005, pág. 12). Em sua opinião, o processo de criação adotado pela Academia estava mais parecido como uma linha de produção, diferentemente da liberdade de criação com a qual ele convivia em sua terra natal.

O primeiro contato de Matisse com as artes foi na *École Quentin de La Tour*, em Saint-Quentin, vizinha a Bohain, no curso voltado para a capacitação de tecelões com ênfase em arte decorativa, ao mesmo tempo em que trabalhava como estagiário de oficial de justiça. A entrada para a Escola de Belas Artes se deu depois da segunda tentativa, admitido como aluno do pintor simbolista Gustave Moreau. O relacionamento com Moreau como “*étudiant libre*” durou até a morte do Mestre em 1897 (ESSERS, 2005).

Matisse compartilhava do mesmo gosto de seu Mestre pelas grandes superfícies decoradas e foi por ele incentivado a ter contato com a riqueza dos elementos decorativos orientais, em especial os arabescos e pinturas persas em miniatura. Os anos de formação escolar foram marcados pelo interesse nos diferentes recursos contemporâneos aliado a uma profunda pesquisa de tradições antigas, que, juntos, foram adaptados, assimilados em um estilo pessoal, nos debates promovidos em sala de aula, nas comparações entre arte ocidental e oriental (ESSERS, 2005). Embora a abordagem do decorativo tenha ganhado força com o incentivo de Moreau, a ênfase no “decorativismo” definitivamente se confirmou após o seu contato direto com a arte islâmica, devido ao espírito do orientalismo que estava em voga, em especial, a influência do pioneirismo de Delacroix que foi buscar para sua pintura o orientalismo não como elemento de mudança estética, mas, sim, como tema, inspirando-se na arte e na arquitetura islâmica principalmente em sua série de odaliscas.

A questão do decorativo tornou-se mais evidente na pintura de Matisse a partir de 1910, com títulos como *Figura decorativa*. A partir daí ele intensificou o uso de algumas conotações do conceito, valorizando a planaridade e distanciando-se da figuração. Em sua teoria da expressão, propôs que o valor da pintura fosse uma combinação harmônica de seus elementos formais, o que ele escreveu em suas *Notas de um pintor*:

A composição é a arte de dispor de maneira decorativa os diversos elementos comandados pelo pintor para expressar seus sentimentos. Num quadro, cada parte será visível e cumprirá uma função determinada, seja ela principal ou secundária (MATISSE apud PERRY, 1998, p. 61).

O decorativo no prelúdio da arte moderna tornou-se preocupação pelas possibilidades de se transformar em uma arte superficial, no sentido pejorativo. Matisse questionava essa existência superficial de seres e coisas e contra argumentava na busca

de um caráter mais verdadeiro e essencial, não de valores primitivos e metafísicos em voga no final do século XIX. Para o desenvolvimento do seu projeto de arte, os tecidos transformaram-se em importantes recursos imaginativos, no nível mais simples e básico. O seu estúdio em casa, ou quartos alugados, tinham marcadamente a mesma característica: tecidos espalhados pelas paredes, cortinados, tapetes, exemplos das criações dos tecelões de sua terra natal, enfim, era remontada sua biblioteca de trabalho, a fonte de pesquisas dos tecidos de sua imaginária.

[...] parar com a imitação, mesmo a da luz, jogar fora os trapos velhos e seguir com meus próprios meios, com meus sentimentos. Quero chegar a me tornar consciente da qualidade dos meus desejos (MATISSE apud FOURCADE, 2008, pag. 52).

Os tecidos foram apropriados e levados para seus quadros em diferentes formas e estágios, primeiramente como um agente revolucionário para libertar a pintura dos preceitos clássicos que dominavam o campo e de outras questões plásticas que se somaram aos anseios das vanguardas artísticas na luta por uma maior autonomia do artista, em relação aos preceitos da pintura acadêmica e do sistema de consagração vigente. Florido, listrado, estampado de arabescos ou em estampas geométricas inspiradas na arte islâmica, “surfando” sobre a superfície pictórica, ou cortado em diferentes formas e fixado sobre um suporte, os tecidos transformaram-se em suas mãos, como forte instrumento para desestabilizar as leis da ilusão tridimensional.

Para idealizar sua proposta estética, Matisse tinha o hábito de adquirir tecidos em padronagens decorativas, das quais um fragmento de tecido estampado de arabescos e vasos de flores em tons azulados – *toile de joly* – adquirido antes da Primeira Guerra, aparece em várias obras a partir de 1903 (figura 2), cumprindo diferentes fun-



Figura 2. Toile de joly, algodão estampado de origem francesa do século XIX. Fonte: Museu Matisse, Le Cateau-Cambrésis, França.

ções. Em *Natureza morta com toalha de mesa azul* de 1905 (figura 3), o tecido cobre a mesa e confunde-se em certo momento com a mesma pintura da parede, o traço azul rompe com a forma tradicional, oferecendo uma ideia de planaridade. Em *Natureza morta sobre tapete vermelho* de 1906 (figura 4), o tapete argelino adquirido no comércio parisiense foi uma de suas primeiras investidas contra as regras da perspectiva clássica. O tecido como instrumento de ação se expande sobre a superfície pictórica, procurando abolir a distinção entre figura e fundo.



Figura 3. Matisse. Natureza morta em toalha de mesa azul, 1905. Fonte: MET – New York.



Figura 4. Matisse, Natureza morta sobre tapete vermelho, 1906. Fonte : Musée des Beaux-Arts, Grenoble, França

A valorização do fundo, com o objeto em segundo plano, contrariando um dos princípios predominantes na pintura clássica, pode ser observada em *Harmonia em vermelho*, 1908 (figura 5). Neste quadro, está evidente a tensão característica que predomina em sua pintura – planaridade versus ilusão tridimensional –, problema que vai se resolver somente com as colagens no final de sua vida. O tecido que cobre a mesa, o principal objeto da composição, confunde-se com a pintura do ambiente, reduzindo a presença da figura da mulher que organiza a mesa. Os arabescos da toalha espalham-se pelas paredes de forma dinâmica, suavizando toda a superfície da pintura, ao mesmo tempo em que são os meios para representar a instabilidade intrínseca do quadro.

A partir de um fragmento de tecido, de um tapete ou até mesmo de uma cortina, os tecidos nos quadros de Matisse seguem os mesmos princípios de todos os elementos estruturais animados ou inanimados da composição. O movimento na pintura é realçado, intensificando elementos até então coadjuvantes no espaço pictórico, em uma síntese de linha e cor, desviando-se da aparência trivial da fluidez dos tecidos e intensificando a percepção dos padrões decorativos.

A apropriação de processos criativos da arte aplicada, associada à influência de outras culturas, a exemplo da arte islâmica, era considerada inferior na visão eurocentrista e, por isso, não era valorizada inicialmente pelo público e pela crítica parisiense. Matisse, ao assumir procedimentos de arte aplicada e pesquisar a arte de outras culturas, rompia com a tradição instituída dentro do campo da arte. Para isso, contou com o importante incentivo econômico do colecionador de arte moscovita Sergey Shchukin, que, entre 1906 e 1914, adquiriu a maior parte das obras em que experimentações radicais com tecidos tornam-se linguagem principal na construção de um novo projeto de pintura. Irina Antonova, diretora do Museu Estatal Pushkin de Belas Artes, em Moscou, referindo-se a Shchukin, declarou certa vez: “ele começou a colecionar

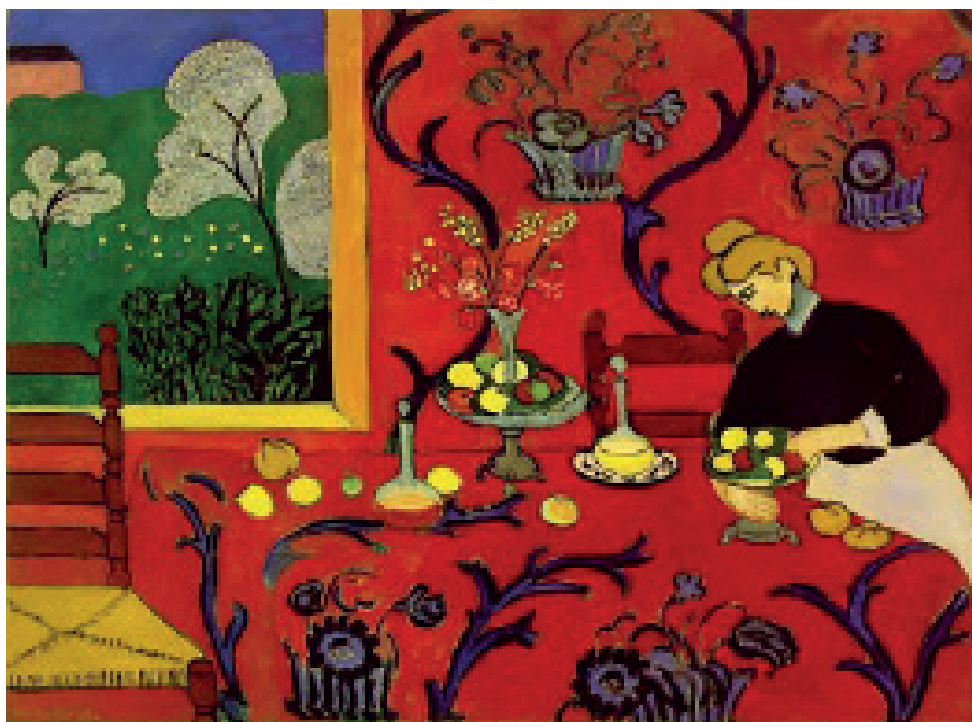


Figura 5. Matisse, *Harmonia em vermelho*, 1908. Fonte: Museu Hermitage, São Petersburgo.

5. Entrevista à Gazeta Rossiyskaya. Ver em: <http://www.rg.ru/2005/02/08/antonova.html>, acesso em 10/06/2006. Tradução Embaixada Russa, Brasília.

6. O período mourisco na Península Ibérica se refere a ocupação da região pelos Mouros por 700 anos, até a rendição e expulsão com a tomada de Granada, em 1492.

arte produzida fora da tradição, as quais eram desqualificadas pelo Louvre e outros museus. Era o seu gosto pessoal. Talvez ele já pressentisse as mudanças que aconteceriam no campo da arte. Um tipo de colecionador como ele só poderia surgir em um país próximo de uma revolução. Ele colecionava arte que antecipava o cataclismo”.⁵

A convivência de Matisse e Shchukin ultrapassou a relação entre colecionador e artista, transformando-se em uma grande amizade. Diferentemente do público das artes parisiense, o rico comerciante o incentivava nas suas convicções em propor uma nova linguagem visual para o espaço pictórico. Ao mesmo tempo, o artista admirava e valorizava a disposição de seu mantenedor, por deixá-lo livre para pintar o que queria e também pela coragem em sustentar suas aventuras em direção ao novo, às vezes em território até então proibido no campo da arte. Ambos tinham em comum o conhecimento do processo criativo na indústria têxtil e o olhar não contaminado pelos preconceitos em voga na arte acadêmica. Shchukin era empresário e gestor de uma grande *trade* especializada em tecidos, com negócios espalhados pela Ásia, em especial Índia e Pérsia (DAFTARI, 1988).

Com recursos fornecidos por Shchukin, em 1911, Matisse passou uma longa temporada na Andaluzia, e Sevilha foi escolhida como estadia pela extensa arte islâmica por lá existente do período mourisco.⁶ Desta viagem surgiu uma série de trabalhos, entre eles, está a obra *Estúdio em rosa*, 1911 (figura 6). Neste quadro, ele incorpora todos os objetos que fazem parte do universo de sua inspiração – esculturas, tapetes, modelos em gesso, instrumentos de trabalho, paisagens na janela, um biombo verde, parede e piso rosa –, todos em sua forma imaterial, contrastando com o manto azul estampado de flores no plano central da composição.

Nos anos 1920, Matisse, interessado nas possibilidades expressivas de um set de filmagem, tornou-se espectador assíduo de cinema, inclusive “visitava os estúdios



Figura 6. Matisse. Estúdio em Rosa, 1911. Fonte: Museu Pushkin, Moscou.

da indústria de cinema que começou a surgir em Nice” (SPURLING, 2005, p. 27). Ele procurava no ambiente de filmagem uma nova fronteira entre ilusão e realidade, diferentemente do espaço de um estúdio tradicional de um pintor. Depois de quatro anos morando em um quarto de hotel em Nice, ele alugou um apartamento maior, de dois quartos, e um deles foi transformado em seu novo estúdio, uma espécie de set de filmagem, construído com tecidos, biombos, tapetes, um portier árabe, cortinas, onde foram criadas duas séries marcantes de sua arte: as *Odaliscas de Nice* e as *Naturezas Mortas*.

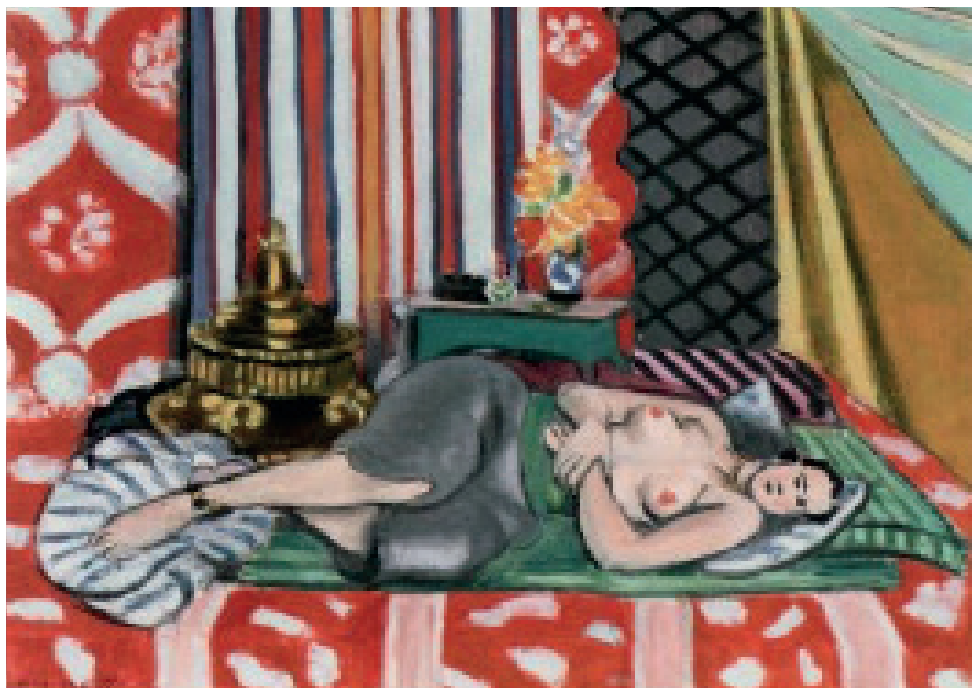


Figura 7. Matisse, *Odaliscas com calça culote cinza*, 1926. Fonte: Musée de L'Orangerie, Paris.

7. O “outro” neste contexto, se refere aos mitos e fantasias ocidentais por meio dos quais o não ocidental foi representado na arte e na literatura.

INSPIRAÇÃO EM TECIDOS DO “OUTRO”⁷

Na virada do século XIX, o termo “primitivo” foi usado para distinguir as sociedades europeias e suas culturas de outras sociedades e culturas consideradas menos civilizadas. Se relacionava com culturas e sociedades consideradas mais próximas da natureza e tem o seu alcance ampliado referindo às antigas culturas, egípcia, persa, indiana, islâmica, javanesa, peruana, arte tribal africana e da Oceania.

Na França após as conquistas napoleônicas no norte da África, na primeira metade do século XIX, o interesse pela arte do outro alcançou o seu clímax, em uma série de exposições que aconteceram em Paris. O norte da África conquistado tornou-se lugar de inspiração de escritores e pintores franceses, na busca do paraíso perdido, na liberação de sentimentos, na busca de luzes e cores.

Na arte moderna, principalmente na França, as relações estéticas com outras culturas, em especial com a arte islâmica do norte africano e do oriente médio, assumiram conotação de objeção explícita ou implícita aos valores estéticos ocidentais urbanos propostos pelos movimentos modernizantes do século XIX. Muitos artistas foram buscar em temas e técnicas “primitivos” a oposição ao processo de modernização na

sociedade capitalista ocidental, resultante da intensificação de um processo de urbanização e industrialização.

O tema “primitivo” ou oriental estava na moda e era vendável. Diferentemente de artistas que buscavam o exotismo bizarro em voga no século XIX, “para a vanguarda parisiense, a África (e em menor grau a Oceania e América) fornecia uma reserva de outras formas e outras crenças” (CLIFFORD, 1998, p. 136). Na cultura europeia visões positivas da ingenuidade e da bondade encontradas em sociedades denominadas de primitivas foram usadas por artistas e escritores em oposição à decadência das sociedades civilizadas, se transformando em fontes estéticas.

O ato de encontrar uma arte primitiva que chocasse com a arte metropolitana civilizada passou a fazer parte do vanguardismo do fim do século XIX. “A arte designava, progressivamente, um domínio especial de criatividade, espontaneidade e pureza, um reino de sensibilidade refinada e de gênio” (CLIFFORD, 1998, pag. 81). O artista moderno não buscava simplesmente inspiração na cultura do outro, o que ele fez foi usar sua capacidade criativa para produzir equivalentes pictóricos da arte do outro. Matisse viajou para a Argélia e Marrocos, e onde é que estivesse, – o espaço de transcendência – seja em um quarto de hotel ou na sua própria casa, o “harém” de tecidos tinha de ser montado.

O recém-descoberto “primitivo”, muitas vezes, era uma conexão com o discurso do colonialismo na construção da imagem do bom selvagem, com isso, eliminava-se o elemento bárbaro, criando o cenário apropriado para justificar vários interesses imperialistas. A colonização era aclamada como um processo de enriquecimento para ambas as partes, para a Europa uma forma de revigorar sua cultura, para o “outro” um meio de evitar a degeneração cultural e o desenvolvimento com a introdução do comércio, da religião ocidental, e de tecnologia, no entanto a assimilação pela cultura artística moderna da arte do outro, ao descontextualizar e agir de modo etnocentrista, apropriando simplesmente das imagens e seu uso como capacidade expressiva, beira ao racismo (MARCUS e MYERS, 1995, p. 18).

Diferentemente do que foi para alguns artistas, para Matisse a procura da arte do outro foi mais do que fonte para o desenvolvimento de novas formas, se constituía de valores estéticos que poderia ajudar na concepção de uma nova arte, no entanto, “não houve por sua parte uma ‘conspiração’ consciente para distorcer e apropriar indevidamente das funções originais e dos significados simbólicos de objetos não ocidentais” (PERRY, 1998 p. 58). As suas fontes foram as que estavam ao alcance através dos mecanismos institucionais, museus, exposições, escritos antropológicos acadêmicos popularizados e do debate político de esquerda contra a teoria colonial francesa, que levaram alguns modernistas a não somente buscar uma arte nova, mas a de transformar o ato em de crítica social.

Eu ia assiduamente à casa de Gertrude Stein, na rue de fleurus, e toda vez passava na frente de uma lojinha de antiguidades. Um dia notei na vitrine uma pequena cabeça negra, uma escultura em madeira que me lembrou enormes cabeças de pórfiro vermelho das coleções do Louvre. [...]. Então comprei essa cabeça por alguns francos e levei à casa de Gertrude Stein. Lá estava Picasso, que ficou impressionadíssimo. Discutimos longamente sobre ela, e tal foi o começo do interesse de todos nós pela arte negra – interesse de que demos prova, em maior ou menor grau, em nossos quadros (MATISSE apud FORCAUDE, 2008, p. 125).

Para Matisse, a arte africana foi uma das muitas fontes de soluções estéticas, tecidos de Kuba, região do sudeste do Congo, a arte islâmica do Marrocos, transformaram cada vez mais em meios para desenvolvimento de sua noção de decorativo e a convicção da importância do desenho de superfície. Antes mesmo do seu interesse pelas qualidades decorativas dos tecidos islâmicos, a arte europeia e a história da arte já estudava a arte islâmica através dos tecidos. A confirmação deste interesse se confirmou pelo tamanho dos espaços dedicados aos tecidos nas grandes exposições de arte islâmica que aconteceram no início do século XX na Europa. Além da influência da obra de Delacroix e o incentivo de seu Mestre Gustave Moreau para que investigasse as qualidades decorativas da arte do Norte Africano e Oriente Médio, quatro importantes acontecimentos presenciados por Matisse, o levaram ao encontro direto com a arte islâmica: as exposições de arte mulçumana em Paris (1903, 1907) e Munique (1910), além das viagens realizadas ao Marrocos e Argélia entre 1906 e 1913 (EL SEBAI, 1972).

Novas revelações sempre me vieram do Oriente. Em Munique eu encontrei as confirmações de minhas pesquisas. As miniaturas persas, por exemplo, me mostraram bem claro as possibilidades de minhas sensações. Através da arte destes objetos, enxerguei um vasto espaço, verdadeiramente um espaço plástico, que me ajudaram a encontrar o caminho de minha pintura (MATISSE, apud EL SEBAI, 1972, p. 55. Tradução do autor).

O princípio estético intrínseco na arte islâmica em geral é a decoração e a superfície plana é inerente a realização destes preceitos. Esta arte abstém da representação e do espaço tridimensional em favor de uma expressão plástica através da organização de elementos geométricos no plano (MANDEL, 1985). Estes princípios encontram afinidades com o projeto da arte moderna, tais como: independência da pintura da representação e a produção de uma arte em que sua força está na expressão de linhas e cores, solução realizada e bem-sucedida pela arte islâmica. Foram estes aspectos primários que inicialmente atraíram Matisse, além dos princípios da cor pura, ritmo em superfície plana.

Na pintura de Matisse o uso dos arabescos como força expressiva, por suas qualidades de linha livre, é apropriado como modo sintético de desenhar pelas possibilidades de se criar a sensação de volume e luz sem necessariamente recorrer às técnicas tradicionais de sombras e perspectivas, no entanto, associados a uma infinidade de motivos decorativos, tais como: tecidos listrados, desenhos de tapetes, tecidos floridos e porcelana ornamental.

Em seus quadros a predominância de superfícies amplas, novos contrastes de cores em áreas definidas e a manipulação de numerosos elementos decorativos em uma mesma pintura mostram uma clara inspiração do oriente próximo. Matisse esteve em Biskra na Argélia em 1906 e entre 1911 e 1913 realizou duas viagens prolongadas à região do Tanger no Marrocos. Nessas viagens ele realizou uma imersão na cultura do norte africano e encontrou um leque de possibilidades para as soluções artísticas correspondentes aos seu gosto e aspirações.

Nos seus mais de vinte quadros produzidos em sua estada marroquina, sua obra não deixa sinais de dúvidas quanto ao seu propósito, é a confirmação de um caminho que é trilhado em toda sua obra, a busca da superfície decorativa (ALAOUI, 1999, p. 19. Tradução do autor).



Figura 8. Tapete de oração, séc. XVI. Lã e seda 172 x 127cm. Exibido em Munique em 1910. Fonte: Kunstgewerbemuseum, Berlin.

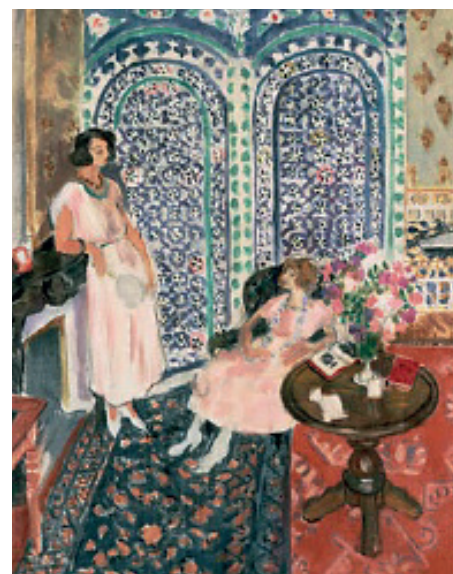


Figura 9. Biombo Mouresco, Nice, 1921. Fonte: Philadelphia Museum of Art.

A influência da arte do Norte da África a partir dessas viagens se consolidou. A ressonância temática através das figuras e composição orientais, em particular das Odaliscas, tecidos decorativos e trajes marroquinos foram traduzidos para um novo significado plástico, se transformando em novas soluções pictóricas. Pode-se dizer que neste encontro o artista descobriu na arte islâmica os elementos com os quais ele desejou para sua arte e trabalhou até o final de sua vida (EL SEBAI, 1972, p. 55. Tradução do autor). Ao mesmo tempo em que a dicotomia entre a superfície bidimensional e a realidade tridimensional é refletida praticamente em toda sua obra, durante suas estadas no Marrocos, especificamente, no entanto, apesar de estar obcecado pelo espaço bidimensional, formas geométricas e elementos decorativos, temporariamente, ele abandonou o tecido e cedeu espaço a indumentária como objeto de inspiração.

A partir de 1917, Matisse se estabeleceu no Hotel Regina em Nice, a procura de uma atmosfera que o remetesse ao sol e a luminosidade do norte africano. Os reflexos dos frutos colhidos em terras marroquinas se manifestam em uma série de interiores e naturezas mortas nas quais as qualidades decorativas dos tecidos são elementos de destaque na composição. Em *Biombo mouresco*, 1921 (figura 9) a tensão entre o bidimensional e o tridimensional é revelada pela oposição entre o biombo que funciona como “quase” fundo, em contraste com o plano formado de diversas padronagens como se fossem tapetes. Os tapetes orientais e outras pinturas decorativas islâmicas são inseridos no conceito pictorial de espaço e luz a maneira ocidental.

A tradição de pintar odaliscas já estava estabelecido na pintura francesa, Ingres, Delacroix, Renoir são exemplos de pintores que trabalharam esta iconografia. A pintura de Matisse foi além do que continuar a tradição, o tema é explorado com uma segunda intenção, demonstrar o seu gosto pelas padronagens, em uma pintura com tendência ao plano, com objetivo de desenvolver sua linguagem pictórica. As afinidades entre Delacroix e Matisse se reduz na forma de como ambos buscaram inspiração



Figura 10. Matisse. Odalisca, 1924-1925. Fonte: Musée de l'Orangerie, Paris.

nos costumes e nas paisagens marroquinas. Enquanto a interpretação de Delacroix era mais tradicional a de Matisse representava experimentos em luz, padronagens e superfícies decorativas.

A revelação verdadeira veio a mim do oriente” disse Matisse no final de sua vida, ainda sonhando com a exposição de Munique. A revelação do Oriente veio até ele através dos tecidos, e inversamente, a revelação dos tecidos veio até ele do Oriente, ambos visualmente a conceitualmente (LABRUSSE, 2005).

Em geral, o que caracteriza a composição das pinturas das odaliscas, é produzir os mesmos efeitos da tapeçaria nas pinturas das miniaturas persas. O impacto visual produzido pelo jogo que Matisse realiza com diferentes superfícies decorativas, tem como objetivo neutralizar a importância da figuração. As odaliscas é o exemplo típico da inspiração que ele foi encontrar na decoração mourisca e singularmente nas cerâmicas do Maghreb, “cujo brilho dos arabescos audaciosos se fazem aparecer mais do que as figuras” (ESCHOLIER, apud EL SEBAI, 1972, p. 114).

A presença característica do tecido na pintura de Matisse, na maior parte das obras, aparece em desacordo com seu uso convencional, a fluidez dos tecidos como coberturas é para alcançar um novo impacto na composição incorporado às formas dos objetos. Em *Natureza morta espanhola*, (figura 11) a força do bidimensional é revelada pela expansão do tapete hispânico azulado, causando a ilusão de um painel cerâmico islâmico, enquanto a outra metade do sofá segue as regras que governam a criação e ilusão de profundidade. As duas partes compartilham, também, de princípios mútuos, da agressiva justaposição de formas com formas que se justifica pelo preceito da decoração absoluta, onde o impulso figurativo tridimensional, intencionalmente, assume uma intensidade planar.



Figura 11. Matisse, Natureza morta espanhola, 1911. Fonte: Museu Hermitage, São Petersburgo.



Figura 12. Matisse em seu quarto de Nice. Nas paredes tecidos “Kuba” do Congo e “Tapas” do Taiti. Fotografia de Cartier-Bresson. Fonte: Magnum Photos.

8. Pano grosseiro, originado das ilhas do Pacífico, produzido com casca de uma espécie de amoreira.

9. Gênero de palmeiras da África e Ásia (Raphia), cujas fibras têxteis são utilizadas em trabalhos manuais.

O gosto de Matisse pelos tecidos orientais, nas décadas de 20 e 30, se estendeu a Polinésia a partir de uma coleção de *tapas*⁸ do Taiti, e ao Congo a partir de uma coleção de *ráfia*⁹ da região de Kuba. Uma fotografia do seu estúdio em Nice (figura 12) mostra as paredes cobertas de tecidos africanos e polinésios. Esses tecidos são produzidos em fibras naturais, formado por uma repetição de padrões geométricos com pequenas variações de construção pelo fato de serem tecidos manualmente. Matisse foi desafia-

do pelo apelo decorativo desses tecidos, transformando-os em instrumentos, os quais o levaram na direção do que desejava: a harmonia entre o impacto decorativo dos padrões geométricos e expressão da emoção, o processo do *papier découpé*, formas cortadas em papel e pintadas a guache e fixando em um fundo. Sobre a técnica, ele mesmo expressou sobre o que procurava, a simplificação das formas: “O papel cortado me permite desenhar em cores. Para mim, isto é uma simplificação e essa simplificação garante a precisão da união de dois materiais que se transformam em um só” (MATISSE apud SZYMUSIAK, 2005, p. 155).

No final de sua vida, sua residência em Nice, se transformou em um espaço que resume a trajetória de sua obra, com exemplos de produção de todas as épocas. Os tecidos africanos, islâmicos e polinésios ficavam expostos lado a lado com telas à óleo e maquetes de casulas litúrgicas, tratados como possuidores dos mesmos valores estéticos. Matisse ao retirar esses tecidos de seu contexto, não os usava somente como fonte de inspiração, mas realizava um deslocamento de suas funções originais, transformando-os em “obras de arte”. Recorrendo de sua posição de artista consagrado, considerava artefatos têxteis “primitivos” como possuidores de valores estéticos, com isso, realizava um ato de legitimação da arte em tecidos do outro.

No período entre guerras, Matisse abandonou o modelo vivo e como consequência as suas odaliscas, e a partir daí, intensificou suas pesquisas etnográficas sobre padronagens têxteis *primitivas*, na busca de possíveis soluções estéticas para a evolução de seu conceito de decorativo. Como resultado destas pesquisas ele intensificou seus trabalhos em colagens, desenvolvendo superfícies amplas como quem trabalha como padronista têxtil. Sem a preocupação de um tema, a expressão reside na disposição e na maneira de situar os objetos e nos vazios entre eles, alcançando pelo contraste de cores uma fonte de sensações agradáveis. Suas colagens não possuem nenhuma relação com procedimentos adotados pelos cubistas, que tinha como características justaposições de formas geométricas com o objetivo de alcançar uma construção de uma figuração, ora por formas cortadas, ora através de pinceladas, ou pela conjugação dos dois. Com intuito de quebrar a rigidez da geometria, os cubistas misturavam materiais diversos, alcançando efeitos inusitados. Já estes procedimentos não são encontrados nas colagens de Matisse, são folhas de papéis planas pintadas à guache, em que a tessitura em seu movimento de picotar, vai em suas mãos assumindo figuras e formas, associando cor e desenho num mesmo movimento, “esses papéis recortados concordam com o desígnio que permanentemente moveu o artista desde que, *fauve*, encontrou seu caminho: que a obra nasça do puro confronto com as cores” (DUTHUIT, 2008, p. 125).

A partir de 1941, em seu retiro durante a segunda guerra, ele pôs em prática a técnica em um projeto de vitrais e em uma coleção de paramentos litúrgicos para a Capela do Rosário da Ordem dos Dominicanos, em Vence, na Riviera Francesa. ao todo foram seis grandes casulas.¹⁰ Ele usou imensas folhas de papéis, como se fosse imensas borboletas para criar a modelagem da indumentária. Para decorar os semicírculos, ele escolheu a repetição de padrões de formas simples: apliques de flores, frutas, borboletas, estrelas, combinando as diferentes estações da liturgia católica (Figura 14). Rosa, vermelho, verde, e branco, violeta, preto, as casulas representam os costumes de um drama sagrado, solene e estilizado, e os tecidos decorados de Matisse são trabalhados estrategicamente para alçar os objetivos, tornar linguagem, um meio de comunicação com o sagrado, com a função de contribuir para a beleza do culto, criando um clima de alegria, de festa, de compaixão, de elevação para com o divino.

10. Casula, é a denominação da veste principal usado pelo o ministro da eucaristia, nos rituais da igreja católica.



Figura 13. Matisse, Periquito e Sereia. 1952. Guache sobre papel, recortado e colado. Fonte: Museu Stedelijk, Amsterdã.



Figura 14 a, b. Matisse, Casulas para a Capela de Vence, 1950-52. Fonte: Museu Departamental Matisse.

ROMPENDO COM O CÂNONE

Após retornar da viagem que realizou no inverno de 1910-1911 à Sevilha, onde foi pesquisar elementos estéticos para uma série de quadros encomendados por Shchukin, Matisse trabalhou em uma série de pinturas, as quais ele chamou de *Ateliês*, entre elas, *Ateliê em Vermelho*, (figura 15). Nessas obras, além de violar deliberadamente as regras tradicionais vigentes no campo da pintura acadêmica, configurado na ausência do claro-escuro e das leis da perspectiva clássica, os elementos da composição são constituídos por um conjunto de artefatos onde predominam os têxteis em padrões de florais, padrões em arabescos e principalmente a cor. Nestas obras pode-se identificar um conjunto de artefatos que se constituíram em suas armas dentro do espaço pictórico, para subverter a regras que até então predominavam no campo da arte.

Ao abandonar no final de sua vida a pintura à óleo e assumir a tesoura como instrumento de trabalho, cortando formas e as posicionando como nas montagens das padronagens têxteis, ele retornou para a visão libertadora das cores que o deslumbrava quando criança. Suas colagens, a despeito da simplicidade, se não é menos nova e perturbadora, é “tão nova, tão repleta ainda de incógnitos que Matisse considerava sua atividade não como o fim, mas como um ponto de partida” (DUTHUIT, 2007, p. 22).

Durante séculos na cultura ocidental, prevaleceu o pensamento de imagem como espelho, seguindo o paradigma dualista de reflexão e refletor. Com a ajuda da arte islâmica, Matisse de maneira surpreendente, experimentou a metamorfose da imagem

em uma independente superfície decorativa. No Islã o ato de representar um animal ou um ser humano é assumir por parte do artista o papel de criador que se acredita estar reservado unicamente a Deus (MANDEL, 1985, p. 3). Matisse trouxe estas questões para sua prática artística, interpretando esta tensão, reduzindo os efeitos da figuração através da expressividade das padronagens de seus tecidos. O decorativo e seu potencial crítico se transformou em imagem de sua existência, e os “tecidos do outro” em suas mãos colaborou com a reformulação de uma teoria estética, transformando a prática de uma arte moderna.

As reminiscências de sua infância e o gosto pelos tecidos o acompanharam por toda sua vida e influenciaram profundamente sua obra, e porque não dizer, foi um dos pontos principais para a evolução da arte do século XX, quando os tecidos de sua existência se transformaram nos tecidos de sua pintura.



Figura 15. Matisse, Ateliê em Vermelho, 1911. Fonte: The Museum of Modern Art, New York.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAOUI, Brahim. *Le Maroc de Matisse*. Instituto Árabe, Paris: Gallimard, 1999.
- ARGAN, G. Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- DAFTARI, Fereshteh. *The influence of Persian art on Gauguin, Matisse and Kandinsky*. Tese defendida na Escola de Artes da Columbia University, 1988.
- DUTHUIT, Georges. *O Talhador de Luz*. In: MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- EL SEBAI, Nadia Hosni. *Islamic Influences in the art of Matisse*. Tese defendida na Es-

- cola de Artes da George Washington University, Washington, 1972.
- ESCHOLIER, Raymond. Matisse, ce vivant. Paris: Artheme Fayard, 1956.
- ESSERS, Volkmar. Matisse. Colonia: Taschen, 2005.
- FOURCADE, Dominique (org.). Henri Matisse, Escritos e reflexões sobre arte. São Paulo: Cosac & Naif, 2008.
- GIRARD, Xavier. Matisse, La Chapelle du Rosaire. Paris: Editions des Musees Nationaux, (1992).
- LABRUSSE, Remi. What Remains Belongs to God: Henri Matisse, Alois Riegl and the Arts of Islam. In: Matisse his art and his textiles. Nova York: MET, 2005.
- MANDEL, Gabriele. Como reconhecer a arte islâmica. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- MARCUS, George E. e MYERS, Fred R. The traffic in art and culture: an introduction. Berkeley: University of California Press, 1995.
- MATISSE, Henri. Henri Matisse, Escritos e reflexões sobre arte. Organização de Dominique Fourcade. São Paulo: Cosac & Naif, 2008.
- PERRY, Gill. O primitivo e o moderno. In: Primitivismo, Cubismo, Abstração, começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1998.
- SETTON, Maria das Graças, A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. São Paulo: Revista Brasileira de Educação, maio/junho/julho/ agosto 2002, número 20.
- SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? Sociedade e Estado, Brasília, v. 22, n. 1, 2007.
- SPURLING, Hilary. Matisse his art and his textiles. Nova York: Metropolitan Museum of Arts, New York, 2005.
- SZYMUSIAK, Dominique. The Colour of Ideas: Chasubles and African Fabric. In: SPURLING, Hilary. Matisse his art and his textiles. Nova York: Metropolitan Museum of Arts, 2005.

RUI GONÇALVES DE SOUZA

Doutor em Design pela PUC-Rio. Mestre em Moda, Cultura e Arte pelo Centro Universitário - SENAC-SP, Professor EBTT do Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais. Em estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, IAD - UFJF.

<http://lattes.cnpq.br/3931167843143034>