

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1101201649-56>

UNA VISIÓN ANTIMODERNISTA Y ANTIAUTONOMIZANTE: LA BELLEZA DE BEATRIZ MILHAZES

Florescia Malbrán*

Resumen: Hoy las convenciones que caracterizaban al artista están devaluadas: se cuestiona la autonomía artística mediante obras que cruzan las barreras entre disciplinas y se enfatiza la repetición más que la originalidad, entre otros cambios notables. Sostenemos que es posible vincular la práctica pictórica de ciertos artistas con estas nuevas condiciones de experimentación. Centramos nuestro análisis en Beatriz Milhazes (Río de Janeiro, 1960) quien, si bien trabaja desde la pintura, coloca, simultáneamente, a la pintura en la mira. Ella reconoce la tradición pictórica pero prueba sus límites, para cruzarlos, reconsiderarlos, otorgarles nuevos sentidos. Subvierte la especificidad de la pintura (el valor de la superficie y el original, la jerarquización de la vista en detrimento del cuerpo). Así, aún cuando “pinta”, esto es, trabaja con el gran medio artístico por antonomasia, propone una reconceptualización de la noción misma del “arte” o de la “alta cultura”.

Palabras-clave: Arte contemporáneo. Antimodernidad. Pintura. Repetición. Originalidad.

En la obra de Beatriz Milhazes, una de las grandes artistas contemporáneas, no hay originalidad, sino repetición. Se trata de una repetición que anida ya en su proceso creativo, en la factura misma de las obras, debido al método que ella utiliza para “pintar”, una invención única y propia.

El pincel de Milhazes nunca toca el lienzo para pintar las flores, las formas, los frutos que caracterizan su obra. Milhazes emplea una técnica indirecta: pinta las imágenes sobre láminas plásticas que luego transfiere a la superficie de la tela, como si trabajara con estampas o calcos. Es decir, el soporte que contiene la imagen definitiva (el lienzo) es distinto de aquel en el cual intervino la mano del artista (lámina de plástico). Los motivos de sus telas son, entonces, copias, huellas o vestigios de los originales.

La de Milhazes es una pintura que se distancia de la tradición pictórica. Entre ella y sus obras no hay una relación visceral, orgánica, gestual. El pincel no es una extensión natural de la mano ni del cuerpo de la artista. Milhazes no crea moviéndose al azar sobre el lienzo, como sugiere el mito que rodea a Jackson Pollock o Roberto Matta, por nombrar dos grandes figuras de la pintura del siglo XX. Además, importa apuntar que su técnica asocia también la pintura al grabado y el *collage*. Primero, guarda similitud con el grabado porque apropia procedimientos de impresión o estampado, aunque los aprovecha en la creación de un único original (en vez de crear una matriz para producir múltiples). Luego, la técnica de Milhazes se asimila al *collage* porque consiste en la aplicación de capas, recortes, papeles sobre las telas.

Atender al método de trabajo de Milhazes es central para comprender la relevancia de su obra y, también, para contemplar el modo en que muchos pintores contemporáneos

* Doctora en Humanidades y Artes con mención en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. M.A. in Curatorial Studies, The Center for Curatorial Studies, Bard College, New York. Profesora en New York University, Buenos Aires y New York. E-mail: Fmm234@nyu.edu

ponen en entredicho la teoría del arte moderno y sus vertientes contemporáneas. Si bien Milhazes reconoce la importancia de la tradición pictórica, pone a prueba sus límites, para cruzarlos, reconsiderarlos, otorgarles otra dimensión. Subvierte la especificidad de la pintura, anclada en valor de la superficie y el original, e invita así al cuestionamiento de la narrativa moderna de un progreso constante y lineal para el arte. Ella pinta, esto es, trabaja con el gran medio de la historia del arte, protagonista por antonomasia del canon, pero propone una reconceptualización de la cultura, oponiéndose al aislamiento del arte y de lo visual.

Milhazes hace un dibujo sobre plástico, lo pinta en reverso y lo pega al lienzo. Una vez seco, arranca el plástico, y la imagen queda en el lienzo. Ella creó esta técnica en 1989, solo cuatro años después de que una célebre edición de la Bienal de São Paulo, recordada como la “Grande Tela”, hubiera cuestionado el valor de la pintura y, aún más, hubiera destruido el “retorno de la pintura” acontecido en los albores de la década. Esto es, Milhazes sentó las bases de su práctica en un momento histórico en el cual la pintura, como medio o disciplina, estaba en la mira.

En efecto, la pintura resurgía con el neoexpresionismo alemán o la transvanguardia italiana. En el Brasil de la redemocratización rebrotaba en la exhibición “Como vai você, geração 80?”, realizada en la Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), Río de Janeiro, en 1984. En medio de la apertura y la alegría que significaban las campañas electorales, más de cien artistas emergentes mostraban sus obras, incluidas pinturas de la propia Milhazes, y de Leda Catunda, Leonilson, Nuno Ramos y Daniel Senise, quienes serían luego protagonistas del arte de su país¹.

Pero solo un año después de esa primavera pictórica, vino la Bienal de 1985, que dio por tierra con el retorno de la pintura. La curadora Sheila Leirner hizo de los lienzos contemporáneos el núcleo de la exposición, ya que les dedicó un inmenso espacio en el Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Se construyeron en el nivel central del pabellón tres extensos pasillos compuestos por muros blancos de cien metros de largo. Allí, en esos corredores, se mostraron las pinturas burlando las convenciones habituales de exhibición. Se las ubicó en secuencia lineal, una al lado de otra, dejando un muy magro espacio de apenas treinta centímetros entre cada una de las obras. En virtud de su proximidad física, así dispuestas, se fundían unas con otras, sugiriendo al espectador la existencia de única pintura, interminable, una “gran tela”. Leirner mezcló en esa prolongada secuencia obras de artistas nacionales e internacionales, establecidos y emergentes. Al exhibir sus pinturas en simultáneo, reveló que eran demasiado parecidas (con consonancias en el gran formato y la pincelada gestual, matérica). Leirner mostró que todo era igual a lo mismo, es decir, nada².

¹ “Como vai você, geração 80?” marcó un hito en la historia del arte brasileño. Participaron en la exhibición 123 artistas jóvenes que se manifestaron de modos diversos, aunque sobresalieron sus pinturas. Es importante anotar, también, que Milhazes había estudiado en la EAV entre 1980 y 1982.

² Esta edición de la bienal se tituló “O Homem e a Vida”, pero pasó a la historia como “Grande Tela”, subtítulo de una de sus secciones, debido a la polémica que generó el proyecto de Leirner. Según explicaba la curadora, en relación con esta sección y la concepción general de la bienal: “Lo que se pretende es la creación de un espacio perturbador, una zona de turbulencia análoga a la que encontramos en el arte contemporáneo [...]. Una zona que es la principal razón de ser de la gran exposición” (LEIRNER, 1985, p. 12).

La puesta en crisis de la pintura conmovió a Milhazes. Frente a la Bienal, ella respondió al desafío de que la pintura podía ser relevante. En sus palabras:

A Bienal. Foi triste. Monótona. Destrutiva. Cruel. Quiseram acabar com a pintura. Quase conseguiram. A montagem foi intencionalmente em cima da moda. Uma Bienal expressionista que não quis ressaltar ninguém e sim mostrar que “a individualidade está no fim” (palavras da curadora). A moda da pintura está passando. A moda do expressionismo principalmente. Parece que estamos falando de um *hit parade*. Prefiro não acreditar que as coisas estão nesse nível, já. Pose ser ingenuidade; fico com ela (MILHAZES, 1985, p. 83).

Milhazes debió emprender una profunda investigación de transformaciones y soluciones. Una respuesta fue salirse del marco del lienzo. Ella produce, en medio de la crisis de la pintura, su primera gran obra en el espacio, fuera de la tela; participó con una instalación en la exposición “Território ocupado” realizada en la EAV en 1986³. Otra respuesta fue dotar a sus lienzos de la precisión y la sistematicidad de la retícula, a contrapelo de la gestualidad expresionista. Dividió progresivamente la superficie pictórica en pequeños cuadrados. No obstante, la cuadrícula modular no satisfizo a la artista. Es que cabe suponer que la apelación histórica de la retícula a la “idea pura” del arte o a un “arte fuera del tiempo” se oponía a las intenciones de Milhazes de crear una pintura de y para su tiempo, una obra con pertinencia contemporánea⁴. Ella retendrá la repetición como táctica fundamental, pero no será una repetición fundada en la multiplicación de estructuras geométricas como habla el idioma de la retícula.

Finalmente, en 1989 alcanzó el proceso creativo que utiliza hasta hoy. Para comprenderlo, me concentraré en la obra *Beleza Pura* (2006), importante no solo porque en ella la artista despliega sus estrategias características, sino también porque el título de esta pintura responde a una canción de Caetano Veloso (incluida en el álbum *Cinema Transcendental*, 1979), y exhibe así los vínculos de Milhazes con la cultura popular, y su visión antimodernista y antiautonomizante⁵.

En este último sentido, interesa advertir las relaciones que podrían trazarse, además, entre la práctica pictórica de Milhazes y el Tropicalismo. Ella recurre a la apropiación (abreva en todo el universo a su alrededor: del “*luxo ao lixo*”) tanto como Veloso evocaba en la legendaria letra de *Tropicália* (1967) la emisión de “acordes disonantes” que a pesar

³ Milhazes trabajó junto al artista Chico Cunha en la creación de una obra para “Território Ocupado”, realizada en la EAV, que ocupa la mansión que el empresario Henrique Lage proyectó en los años veinte como residencia para él y su esposa, la cantante lírica italiana Gabriela Besanzoni. El magnífico palacio, ubicado a los pies del Morro do Corcovado, abunda en mármoles. Milhazes y Cunha crearon un telón dorado para un escenario teatral, cuyos destellos se veían reflejados en el mármol circundante.

⁴ Piénsese, por ejemplo, en Ad Reinhardt y las pinturas negras que realizó entre 1960 y 1964 fusionando la cuadrícula y el monocromo en pos de una reducción, con la intención de distinguir el “arte en tanto que arte” de cualquier otra manifestación cultural. Por otra parte, Paulo Herkenhoff propone una sugestiva explicación del empleo que Milhazes hizo de la retícula: “Por volta de 1984, o Brasil saía da ditadura anistiando o terrorismo de Estado, diferentemente da Argentina e do Chile, que fazem reflexão coletiva sobre seus regimes militares. A uma irresponsabilidade política diante do Estado de direito (*rule of law*) corresponderia uma pintura hedonista, sem projeto racional. Milhazes reage a isto. Com uma paleta rebaixada e econômica, a artista aponta para a malha geométrica. Seu espaço tem regras (*rules*), embora não fossem cânones” (HERKENHOFF, 2006, p. 21).

⁵ La reproducción de la obra *Beleza Pura* puede contemplarse en el siguiente link: <http://www.maxhetzler.com/exhibitions/beatriz-milhazes-2006/zoom-w/1>

de su heterogeneidad sonaban juntos en la misma composición musical⁶. Él había tomado el título de su canción de la instalación homónima de Hélio Oiticica, expuesta ese mismo año en la muestra “Nova Objetividade Brasileira”, realizada en el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro. Oiticica aseveraba ahí, en uno de los *Penetráveis* que constituían su instalación: “Pureza é um Mito”. Como sugiere esta afirmación, la música del tropicalismo propuso una revisión de los valores culturales dominantes sin alinearse ni con la MPB (la *Música Popular Brasileira* defensora de las composiciones “auténticas”) ni con la *Jovem Guarda* (vinculada al *rock* y la importación de sonidos electrónicos). Los tropicalistas, en sus discos, actuaciones y la parafernalia visual usada en sus clips, cuestionaron los dualismos excluyentes entre lo nacional y lo extranjero; la cultura de masas y la alta cultura; el sur y el norte; el colonizado y el colonialista. La solución frente a estos pares polares puros era desbaratarlos devorándolos. La yuxtaposición resultante, la convivencia de oposiciones en apariencia contradictorias, llenó sus experimentaciones de ambivalencia e indeterminación. Es esta la “contradição afirmativa” que el propio Oiticica percibía en la obra de Veloso. Observaba la fusión de imágenes dicotómicas, para refutar sus apreciaciones dominantes, vaciándolas de sus significados habituales pero “não querendo ‘doutrinar’, mas dar elementos semânticos abertos à imaginação” (OITICICA, 1964). En la pintura de Milhazes también hay ambivalencia, aunque, más allá de esta similitud, existen divergencias con el tropicalismo⁷.

El tropicalismo realizó negociaciones entre lo endógeno y lo exógeno en pos de una revisión de la diferencia brasileña⁸. Pero la obra de Milhazes excede los problemas de la *brasilidade*. Su pintura apunta hacia el Brasil, sí, mas también lo supera. Ivo Mesquita, curador de una gran exhibición panorámica de Milhazes, describió su obra como “uno de los más potentes proyectos de pintura contemporánea”. Esto es, afirmó que su pintura no atañe solo al Brasil, sino que tiene resonancia global. Mesquita puntualizó:

Nas obras de Milhazes, busca-se articular uma reflexão sistemática e profunda sobre a natureza da pintura, o sentido da sua prática e suas possibilidades na construção da percepção contemporânea. O projeto quer mostrar uma pintura posta a serviço do olhar, para que ele nunca se acomode e possa continuar vendo para além da sedução das aparências, e da mente, que pode percorrer longos itinerários pelas referências cartografadas pela pintura de Milhazes (MESQUITA, 2008, p. 13).

⁶ En la redacción de esta oración, apropio el título del disco *Universo ao Meu Redor* (2006) de Marisa Monte, del cual Milhazes diseñó la portada. Uno de los modos en los que Milhazes puso a prueba los límites de la pintura fue examinando sus vínculos con la música.

⁷ La diferencia obvia yace en la radicalidad política. Los tropicalistas emergieron y se afianzaron durante el álgido período marcado por el golpe militar de 1964 que depuso al presidente João Goulart y el decreto del “Ato Institucional número 5” de 1968 que endureció el régimen dictatorial y suspendió garantías constitucionales. Gritar la inconformidad era urgente. La política de Milhazes, en cambio, no se sostiene en la confrontación directa (su política se advierte en la recuperación de lo popular y lo femenino, y en críticas sutiles al capitalismo tardío).

⁸ Charles A. Perrone y Christopher Dunn estudiaron el tropicalismo en términos (geo)políticos y los definieron como “la crítica al nacionalismo ortodoxo y la renovación de la canción brasileña mediante el trabajo creativo con la experimentación vanguardista y las contraculturas internacionales [...]. Los tropicalistas, siguiendo la *antropofagia* propuesta por el iconoclasta radical Oswald de Andrade, devoraron con agresión información y estilos extranjeros, especialmente el rock, pero también el tango, el bolero y el mambo” (PERRONE; DUNN, 2002, p. 19). Por otra parte, ¿propone la pintura de Milhazes articulaciones que se restringen a su nacionalidad o, por el contrario, exceden el campo de lo brasileño y intervienen en la práctica pictórica global? La disyuntiva entre la inscripción nacional o universal de su pintura concentra el mayor debate entre la crítica.

Milhazes cuestiona directamente las operaciones axiales de la pintura: vuelve sobre las bases de la pintura y presenta un desajuste. Importa recordar que, a mediados del siglo pasado, Clement Greenberg pugnó en forma decisiva por la autonomía del arte y trazó para la pintura una trayectoria de desarrollo progresiva y lineal. Según Greenberg, las artes visuales debían alcanzar un lenguaje exclusivo para probar su valor moderno e intrínseco y distinguirse de las restantes expresiones culturales. La pintura, para él, estaba sometida a un constante proceso de depuración. Greenberg se había erigido en el auspicio de lo original e irreducible, propiciando la búsqueda de una pureza imposible de traducir en ninguna otra expresión de la cultura. Milhazes, en cambio, deconstruye las oposiciones binarias autenticidad/copia, originalidad/repetición o único/múltiple. Como señalaba, evaluaré estas dislocaciones a través del análisis de *Beleza Pura*.

Si se considera el arreglo total de la superficie de esta obra, a la derecha, en el extremo superior, se ubica el cuadrado negro, apagado y grande, cuyos ángulos rectos generan estabilidad. Contrasta con la enorme flor violeta, a la izquierda, cerca del extremo inferior, de color vibrante, compuesta por pétalos curvos. La combinación del cuadrado y la flor brinda solidez a la propuesta compositiva. Milhazes contrapesó dos elementos, el cuadrado, que expresa firmeza, y el círculo de la flor, que expresa movimiento orgánico. Esta organización brinda un marco de contención a la abundancia de motivos coloridos, abigarrados y traslapados, que están colocados en el primer plano y crean la ilusión de profundidad.

Hay una flor que se repite seis veces. Hay círculos con cuentas que se repiten tres veces. Aparece el “círculo pucci”, al menos, diez veces. Hay círculos dentro de círculos, formas más transparentes estampadas sobre otras más oscuras, oscilaciones cromáticas, juegos con el espacio positivo y negativo. El lienzo acotado, plano y estático, libera volumen y movimiento virtual. Para paliar el mareo, Oswaldo Corrêa da Costa estudió todas las pinturas de Milhazes e identificó motivos recurrentes, cuya repetición es diacrónica. Los aisló y los ordenó en una tabla o catálogo que permite visualizar cuáles son los motivos que se reiteran tanto dentro de *Beleza Pura* como en otras obras, y evidencian un repertorio, un banco de imágenes que Milhazes tiene preparado para su posible presentación⁹.

Las láminas de plástico enfatizan la repetición de modo exponencial. Ella las archiva, y puede usar en un lienzo un motivo mucho tiempo después de haberlo pintado. Puede reaprovechar también las láminas una vez que ya transfirió los motivos. Muchas hojas tienen más de diez años de uso y, como la transferencia no es perfecta, acumulan residuos, memoria.

Para abordar el significado de los motivos que se repiten en *Beleza Pura*, es necesario reparar en que la pintura de Milhazes, en general, desbarata los polos de la “abstracción” y la “representación”, comprendidos como el retiro del mundo y el compromiso con el mundo, respectivamente. En cambio, su obra ocupa un lugar ambivalente: no se narran situaciones o se describen eventos en comunión con la realidad

⁹ En conversaciones con la artista, ella me confió que prefiere referirse a sus motivos como un “repertorio” y no como un “archivo”. Usa siempre los mismos motivos, aunque también va añadiendo nuevos. En cuanto a la conservación de las láminas de plástico, en la mayoría de las ocasiones las emplea una vez y las tira, pero en otros casos percibe que puede llegar a reutilizar los diseños y los guarda (también conserva planchas con diseños empleados en el pasado que ya no reaprovechará). La reutilización de las planchas le permite variar el color del motivo. Visita al taller de la artista, julio de 2010.

exterior a las pinturas, pero tampoco se rompe con todo sistema representativo o referencia externa a las obras (esto es, Milhazes no se aventura por el sendero que abrieron en la Argentina y Brasil los artistas concretos). En *Beleza Pura* se ven círculos y cuadrados, formas geométricas que no se corresponden directamente con la realidad empírica. En *Beleza Pura* se ven también flores y hojas, imágenes empáticas con el bodegón (composición típica de la historia del arte) o con paisajes de la primavera y la abundancia de la naturaleza (dice Paulo Herkenhoff que “*Beleza Pura* é um buquê botticelliano de flores soltas”, HERKENHOFF, 2006, p. 86.)¹⁰.

Tal vez los círculos concéntricos con cuentas sean collares de perlas o piedras preciosas. Tal vez los compongan los frutos agrídulces de la jaboticaba. Tal vez el apoderamiento de flores y frutas conforme, en efecto, un bodegón, aunque si las clásicas naturalezas muertas presentan un universo contenido, un momento de estasis y silencio, esta obra incorpora fragmentos muy diferentes que estimulan el movimiento y la producción de interpretaciones múltiples, plurales. El silencio se resquebraja (hay más vale un *maelstrom* de posibilidades).

Los motivos no tienen significados determinados pero sí connotaciones que permitirían afirmar, por ejemplo, que la inclusión y la repetición del “círculo pucci”, con su relación con la indumentaria, hace caso omiso a la división entre “artes aplicadas” y “bellas artes”, estas últimas entendidas como manifestaciones sin remisión a un fin práctico, sin utilidad alguna. Milhazes refuta la lógica del “alto arte”, aquel arte puro que se representa solo a sí mismo y está vaciado de sentidos que no sean específicamente plásticos. Por eso, ella nunca creará una “última pintura”, es decir, la obra final que culminará un proceso de purificación progresiva. Y así Milhazes, al descartar la noción de unidad, tanto como la de pureza, otorgaría nueva actualidad a un texto clásico de Silviano Santiago sobre el “entrelugar” del discurso latinoamericano que se podría ahora desplazar y extender al “entrelugar” de la pintura o el arte en general. De acuerdo con Santiago:

La mayor contribución de América Latina a la cultura occidental viene de la destrucción sistemática de los conceptos de *unidad* y *pureza*: estos dos conceptos pierden el contorno exacto de su significado, pierden su peso opresor, su significado de superioridad cultural, a medida que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma, se muestra cada vez más eficaz (SANTIAGO, 2000, p. 67).

Este trabajo de “contaminación” se podría explicar como una práctica con la incongruencia, con la diseminación de motivos por el campo de la obra como ocurre en *Beleza Pura*, cuyas imágenes se expanden de acuerdo con un principio de distribución no jerárquico (además, pensando en la contaminación, Veloso, en la canción *Beleza Pura* – cuyo título traducido al castellano sería “solo belleza” porque el término “pura” funciona como intensificador y no como la expresión de la cualidad de libre de mezcla con otra cosa – canta que todo se trenza y todo se transa).

Los motivos de Milhazes introducen en cada lienzo realidades dispares, actúan como fragmentos que producen descalces, mensajes extraños, y desmantelan la

¹⁰ Esta pintura de Milhazes podría pensarse en relación con la *Alegoría de la Primavera*, de Sandro Botticelli, o la naturaleza exuberante de Paul Gauguin, aunque sus círculos también refieren a Bridget Riley o a Sonya y Robert Delaunay.

representación límpida, común, lineal. El objetivo de la dislocación parecería ser el rechazo de la pasividad. Estas pinturas, en las cuales residen la heterogeneidad y la duplicación, subrayan la discontinuidad de las formas de la experiencia espacial y temporal. Presentarían a los espectadores una suerte de juego semántico. Dado que sus motivos son densos e invocan un alto grado de significados, cada uno es libre de seguir una u otra de las trayectorias de sentido ofrecidas. Si retornamos a Santiago, el espectador se radicaliza. Como no hay “original” al cual referirse (como los motivos ya no se desglosan pasivamente en una secuencia lineal), este autor concluye:

La lectura, en lugar de tranquilizar al lector, de garantizarle su lugar de cliente que paga en la sociedad burguesa, lo despierta, lo transforma, lo radicaliza y sirve finalmente para acelerar el proceso de expresión de la propia experiencia (SANTIAGO, 2000, p. 71).

Las pinturas de Milhazes proponen espectadores emancipados, porque reclaman de su público la elaboración dinámica de la incertidumbre. Por ello, es viable afirmar que la inmersión del espectador en la obra (obvia en instalaciones como *Bailinho*, 2008, realizada en los ventanales de la Estação Pinacoteca en San Pablo, donde la luz coloreada de los vinilos pegados en los vidrios caía directamente sobre los cuerpos de quienes ingresaban allí) está presente ya en las telas de la artista. Esta apelación orgánica, física, no solo rebate el desiderátum de lo “óptico” que el formalismo asignó a la pintura, sino que plantea la obra de arte en fusión con el deseo y la contemplación individual, unida a la fuerza vital. Conforme con Mesquita:

Ela parece dar continuidade ao programa enunciado pela modernidade –do qual talvez Mondrian seja o maior expoente– de levar a arte à vida cotidiana, aproximando-a do cidadão comum e liberando-a de qualquer espaço institucional y hierarquizado (MESQUITA, 2008, p. 19).

La “liberación” de la cual habla Mesquita, no obstante, puede generar incomodidad. Frente a la ausencia de fijación de los lienzos de Milhazes, frente a sus rasgos inacabados, los espectadores quedan suspendidos en el sigilo. Se extingue su *jouissance*.

La falta de gozo se puede materializar también en las superficies laceradas de las pinturas de la artista. La textura de *Beleza Pura* es irregular. Su superficie áspera da cuenta de la técnica de Milhazes, en especial en el extremo superior, donde quedaron líneas del proceso de trabajo, marcas de las láminas de plástico e incluso arranques o manchones de color (la cualidad insuave, desapacible, es obvia al observar la pintura en vivo, pero pierde evidencia en sus reproducciones). La seducción se revela como un ardid para atraer y atrapar. Una vez cautivos, los espectadores deberán vérselas con la distorsión, la mezcla y la apertura.

Beleza Pura, como todas las pinturas de Milhazes, propone repeticiones y retornos. Ella reescribe sus motivos en nuevas obras impulsada por desplazamientos que no parecen apuntar a la perfección, sino alcanzar soluciones siempre provisionales, susceptibles de expandirse en una nueva iteración.

El devenir resultante pulveriza toda teleología y manifiesta, además, que las obras no poseen un sentido único, fijo, sino que apuntan a la construcción de múltiples interpretaciones, animadas por una revalorización de las diferencias y de lo impuro.

REFERÊNCIAS

- GREENBERG, Clement. Modernist Painting. En: **Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism**, v. 4. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- HERKENHOFF, Paulo. **Beatriz Milhazes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. **A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition**. New York: Thames and Hudson, 1999.
- LEIRNER, Sheila. Introdução. En: **18 Bienal de São Paulo. Catálogo Geral**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.
- MESQUITA, Ivo. **Beatriz Milhazes. Pintura, colagem**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.
- MILHAZES, Beatriz. "Christian Lacroix in conversation with Beatriz Milhazes". En: **Beatriz Milhazes**. Paris: Domaine de Kerguéhennec, 2004.
- _____. Musical Expression. Beatriz Milhazes in conversation with Arto Lindsay. **Parkett**. December 2008.
- OITICICA, Helio. O Sentido da Vanguarda do Grupo Baiano. **Correio da Manhã**, 24 nov. 1964.
- PAUL, Frédéric. Beatriz Milhazes, o la ventaja de no salir nunca del laberinto en pintura. En: **Panamericano. Beatriz Milhazes: Pinturas 1999-2012**. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2012.
- PEDROSA, Adriano. **Beatriz Milhazes. Lagoa**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.
- _____. **Cream 3. Contemporary Art in Culture**. London: Phaidon, 2003.
- _____. Gloss. En: **Beatriz Milhazes**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996.
- _____. Gloss expandido. En: **Mares do Sul**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher. Chiclete com Banana. En: **Brazilian Popular Music and Globalization**. New York: Routledge, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. El entrelugar del discurso latinoamericano. En: **Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña**, Adriana Amante y Florencia Garramuño, eds. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- SCHWABSKY, Barry. Beatriz Milhazes-Living Color. En: **Mares do Sul**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- _____. Openings. Beatriz Milhazes. **Artforum**. May 1996.
- WALLIS, Simon. Beatriz Milhazes: Polyhythmic Painting. En: **Beatriz Milhazes**. Paris: Domaine de Kerguéhennec, 2004.

Recebido em 14/03/2016. Aprovado em 04/06/2016Diversos estúdios

Title: *An antimodern vision: Beatriz Milhazes's beauty*

Abstract: *Today, the conventions and stereotypes that characterized artists are eroded and have been debased. Current changes include, among others: a progressive questioning of artistic autonomy through a desire to create artworks that cross the boundaries of disciplines, and an emphasis on repetition rather than on originality. We live in a time in which art is radically transformed, and it is possible to link the practices of many contemporary painters with these new conditions. This article is centered on Beatriz Milhazes (Rio de Janeiro, 1960) who, while still painting, expands and puts her very medium at stake. She acknowledges the long and important tradition of painting, yet tests its limits, either to cross them, revise them, or reshape them. She subverts the specificity of painting (flatness and originality; the creation of a purely optical experience). Therefore, even when she "paints," that is, she employs the greatest medium of Art History, she still proposes a reconsideration of the notion of "art" or "high culture."*

Keywords: *Contemporary art. Antimodern. Painting. Repetition. Originality.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.