Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2009)

Heft: 85: Collaborations Maria Lassnig, Beatriz Milhazes, Josh Smith

Artikel: Beatriz Milhazes : from painting to the book = vom Gemälde zum Buch

Autor: Schwabsky, Barry / Himmelberg, Wolfgang

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680259

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BARRY SCHWABSKY

From Painting to the Book

That Beatriz Milhazes has an affinity with Matisse has always been patent. "My first and permanent reference," she once called him.[1] Each, more than other painters of either of their times, chose what Matisse, in a 1947 statement, called "the path of color."[2] I am almost tempted to retranslate it: the tao of color. As with Matisse, Milhazes' color is referential but not mimetic; "it is enough," as the Frenchman put it, "to invent signs."[3] It has the power to point to reality while creating an alternative world. For both artists, painting, in its highest manifestation, best fulfills, rather than denies, one of its most mundane objectives, namely decoration. ("One could write the history of humanity through the decorative arts," Milhazes reminds us.)[4] It is evident how this tropism toward the decorative led both painters toward the scale of the mural—in the case of Milhazes, I can think of her 2005 projects in London for the Gloucester Road tube station and the restaurant of the Tate Modern—but one might not realize how the same impulse also led toward the book, or more specifically, the *livre d'artiste*, where intimacy and sensuality can be combined with a kind of grandeur. In book format, color, line, and materials can work with a text in much the same way that, on the larger scale of a mural, they tend to work with architecture.

"I do not distinguish between the construction of a book and that of a painting," wrote Matisse, and "I always proceed from the simple to the complex, yet I am always ready to reconceive in simplicity."[5] This path, from the simple to the complex and above all back again, is likewise that of Milhazes. Looking back over reproductions of her paintings from the time when I first saw them in the mid-nineties—already a decade after she first began exhibiting in Brazil—I am struck by how much more abstract her paintings have become, how much more concise, even blunt, they are now, and perhaps less seductive as well. And

BARRY SCHWABSKY is an American art critic and poet living in London. His new collection of poems is *Book Left Open in the Rain* (Black Square Editions/The Brooklyn Rail).

BEATRIZ MILHAZES, PEACE AND LOVE, 2005, Gloucester Road Station Project Platform for Art Underground, London / Friede und Liebe, Projekt für eine U-Bahn-Station.

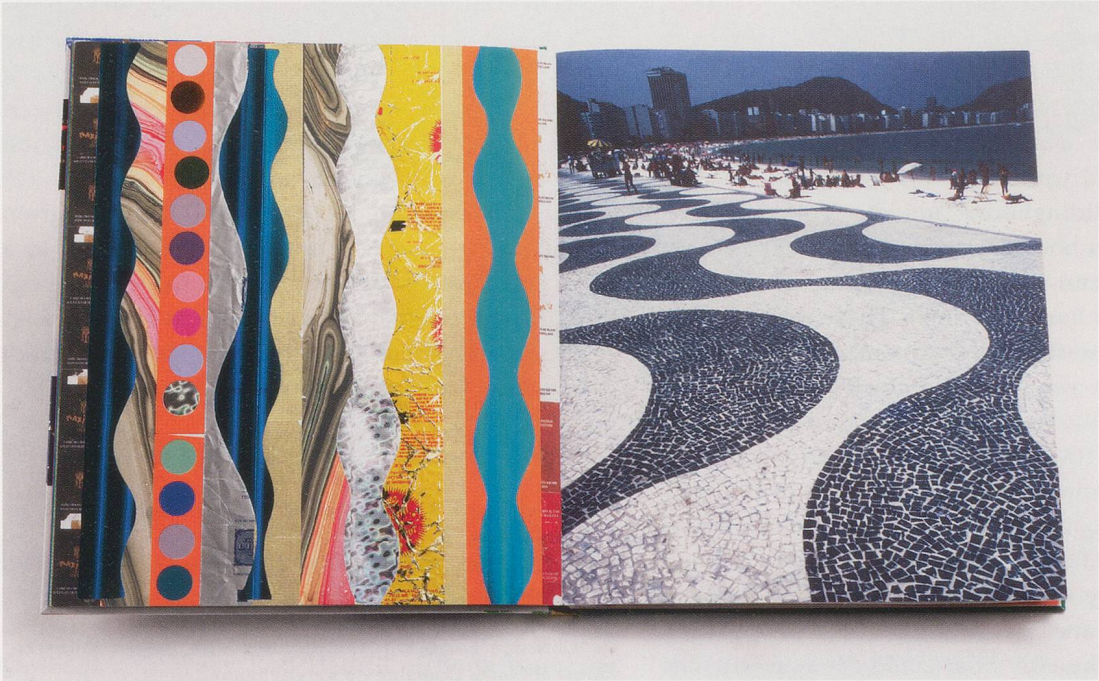
this is notwithstanding the fact that the paintings always seemed to be essentially abstract from the beginning, despite their references to the ruffles and lace that spread like vines through the portraiture of the Baroque era. Somehow, the paintings' bright colors looked slightly dingy with time, like the walls in a tropical city a little past its prime. The historical resonances in Milhazes' work of the mid-nineties seemed to derive more from Mexico than from her own Brazilian heritage. By the beginning of the present decade her forms had become less detailed and more pared down—although "pared down," by Milhazes' standards, might seem robustly immoderate to many other painters. The effect, in any case, was crisper, the colors more Pop; one was less likely to think of *retablos* and the Baroque than of Pucci and Lichtenstein. More recently, the paintings have grown even denser. Their swirling and whirling circular forms, which once encountered no other rectilinear resistance other than the frame's edge, are now counterpointed by a matrix of grids and bars. While the stripes are often wavy, their fundamentally straight paths are never in question. The resulting tautness and tension updates that of Cubism (more

BEATRIZ MILHAZES, Meu Bem, *My Darling / Mein Schatz, 2008.*

that of Léger, with his overt monumentality, than of Picasso and Braque).

For many painters who also make prints and printed books on the side, there can be a discrepancy between their primary techniques as painters and those involved in printing; this is especially true when the painter's work depends on the immediacy and freshness of the mark. And often it is precisely to this tension that the success of their printed works is owed—when they are successful. Undoubtedly, many a failed effort can be ascribed to that same tension when it is not productively exploited. There are other painters, however, who enjoy a creative impulse that allows for easier movement from painting to printing. Their approach to painting is fundamentally indirect and mediated, just as it must be in the print medium. Jasper Johns would be the salient example of this; for more than fifty years, his painting oeuvre has been based on his ability to find one "oblique strategy" (I borrow the phrase from Brian Eno) after another.[6] The same kind of indirectness that characterizes the printing process in general seems to be built into his paintings, enabling him to move between the two mediums with extraordinary fluency. Milhazes may have little else in common with Johns, but her technique as a painter likewise involves indirection. She rarely paints directly on the canvas. Instead, she paints her forms onto sheets of plastic; after they dry, she transfers them to the canvas, peeling the plastic backing off the paint once they are affixed. Thus the motif is reversed; the back becomes the front much like *Hinterglasbilder*, the German folk art of painting behind glass, which Kandinsky practiced, as has the British painter Simon Periton. This reversal entails a contradiction that the artist herself has pointed out: "Even [in] a work like mine, which is very hand-made, the technique I used denies you the possibility to touch the hand signs of the painter. The organism"—she

of her work and open it up to possibilities as yet unelaborated in her paintings. *Coisa Linda* (Something Beautiful) was published in 2002 by The Museum of Modern Art, New York. Its text consists of a dozen lyrics by three generations of Brazilian songwriters—the bossa nova of the late-fifties and early-sixties, the *Tropicália* of the late-sixties and early-seventies, and finally a third generation, closer to the painter's own, which is given no official name. As with any good *livre d'artiste*, what the artist has done here is neither a presentation of the text nor an illustration of it, but an interpretation of it—one might almost say a performance or perhaps an orchestration of it. And if it seems strange to accord to pop song lyrics the kind of



BEATRIZ MILHAZES, Meu Bem, *My Darling / Mein Schatz*, 2008.

means the organic quality—"of the construction of my paintings is subverted by the smooth and quite equal texture of it."[7] The sense of immediacy goes hand in hand with a sense of removal, of distancing. "I have a compulsive need for physical contact with my paintings,"[8] Milhazes says, and the paintings at once infect the viewer with this urgent need and satisfy it, but always in a mediated way.

The two *livres d'artiste* that Milhazes has produced in this decade at once encapsulate the development treatment that the French tradition reserved for important poets, a reading of the book itself will serve as a corrective: the words of Vinícius de Moraes, Antônio Carlos Jobim, Caetano Veloso and the rest (the originals here accompanied by fine English translations, signed by Clifford E. Landers) are of striking literary quality; divested of their melodies, they lose little of their appeal. Knowing this, Milhazes has exercised much restraint in her visual accompaniment to them; her tender, sinuous drawing might even seem

like marginal decoration, but the power of her draftsmanship is such that with a few fresh yet intricate arabesques she's able to evoke a tangible and resonant space for her chosen texts to inhabit. These pages are the sparsest work Milhazes has ever presented. They are interspersed with other pages that, even without any text at all, somehow remain rich with form (those concentric, spiraling, often floral or lace-like shapes familiar from her paintings) and color (often metallic). The flourishes somehow correspond, not to the songs themselves, but rather to their aftereffects—to the longing a song can leave at work, spiraling into you, as it were, after it's ended. A few pages, however, are quite atypical of Milhazes' other work: One spread shows rose-like lavender flowers hanging from vines and other flowers against the shadows of other vines. As these pages of the book indicate, the songs have inspired in Milhazes her most poignant lyricism.

More recently, Milhazes has published another significant *livre d'artiste, Meu Bem* (My Darling, 2008), produced with Book Works in London and published by Ridinghouse and the Thomas Dane Gallery. This is a book as dense and opulent as *Coisa Linda* is spare and discreet. In contrast to the earlier book, it has hardly any text. There are merely a few scattered phrases written in a mix of Portuguese and English on two spreads, which read as quick notations: "SNOW FLOWERS. O LAGO NU CUBISTA. BELEZA PURA. THE DREAM." In fact, it turns out, they are titles of paintings. And like many titles, which do not necessarily control the interpretation of a painting but give it a final touch, these few words are just enough to bring out more strongly what otherwise might have remained a quiet undertone, the artist's romanticism: Who else today could get away with citing "pure beauty" without a hint of irony? The book functions as a collage revealing the artist's love for the texture, color, and heft of all kinds of paper, both refined and mundane. Especially notable are the multitude of foil paper wrappers from all kinds of sweets that have found their way into the pages. And it is all the more astonishing that each wrapper is, in fact, a minutely detailed reproduction, right down to the tiniest folds and wrinkles. Comparing the book to her paintings, Milhazes has called it "a visual story without end,"[9] and the story seems to be one about travel, about journeying away from and returning to Rio de Janeiro. Juxtaposing a snapshot of Rio's Copacabana district, with its iconic wave-patterned mosaic walkways, to a collage of sumptuous papers printed in both straight and wavy vertical stripes, Milhazes reminds us that nearly every visual form in her work can be related to things she has seen in her home city, even when their sources seem rather far-flung. Just as the songs in *Coisa Linda* tell intimate tales of love and loss against a background of another sort of love affair—the love for a city—*Meu Bem* seems to address a place that is always there in the background, even when it is distant. Just as Jobim's bossa nova makes me nostalgic for Rio even though I've never been there, Milhazes seems nostalgic for it even while totally immersed in it. Not only a home, it would seem for her to be a place in the imagination that is never entirely in one's grasp.

Something Beautiful, My Darling—Milhazes has given her books pet names, phrases one would coo to a lover. One suspects that in them she has taken things she can avow publicly but guardedly in her paintings and whispered them in the ear of someone who can understand. Perhaps that someone is a city.

1) "Interview with Beatriz Milhazes," *RES Art World/World Art*, no. 2 (May 2008), p. 7.
2) Henri Matisse, *Matisse on Art*, ed. Jack Flam (Berkeley: University of California Press, 1995), p. 177.
3) Ibid., p. 178.
4) "Christian Lacroix in Conversation with Beatriz Milhazes," *Beatriz Milhazes*, Domaine de Kerguéhennec, 2004, p. 71.
5) Matisse (see note 2), p.168.
6) "Oblique strategy" refers to a deck of cards titled *Oblique Strategies* created by Brian Eno and Peter Schmidt in 1975 in an edition of 500. The deck presented over one-hundred dilemmas. Multiple editions have since been produced.
7) "Interview with Beatriz Milhazes" (see note 1), p. 12.
8) "Christian Lacroix in Conversation with Beatriz Milhazes" (see note 4), p. 66.
9) From the press release, "Beatriz Milhazes *Meu Bem*," Thomas Dane Gallery (October 17 – November 15, 2008).

BEATRIZ MILHAZES, Meu Bem, *My Darling / Mein Schatz*, 2008.

On MEU BEM

BARRY SCHWABSKY

Part of what struck me about *Meu Bem* was how the technical virtuosity with which it was made added to the book's aesthetic impact. I decided to ask the book's designer, Rob Hadrill of Book Works, to explain what was involved. Here's some of what he told me:

"Obviously the original collages are interesting in themselves, but in approaching them as a printmaker, one always wants to bring something else to it. To a degree, you want to iron out some of the little faults that appear in the hand process but to also bring a little bit more to it. I took, for instance, an entirely collaged page of alternating straight-edged and undulating stripes, marbled paper, paper with colored dots stuck to it, some brightly colored foils, strips of holographic foils, candy wrappers, and so on, and translated it into something that was more than just a reproduction, while retaining its three-dimensional quality. We developed some of the processes we used especially for this book; on one page, where the collage consisted of foil wrappers, the first thing we laid down was an area of gold foil, which was then screen printed over the top with a varnish to give it some texture and create the illusion that the wrapper had literally been folded and unfolded. In another area, we wanted to get the base color to come through, so we degraded the foil before we built the surface up by screen printing, a process called *giclée* (collaging of separate pieces that were dye-cut and screen printed), and then screen printing a second clear film. Of course, it is important to build up the image in the correct order. A lot of the difficulties we faced had to do with matching the right textures of the base papers—finding just the right combinations of smooth and matte surfaces."

BARRY SCHWABSKY

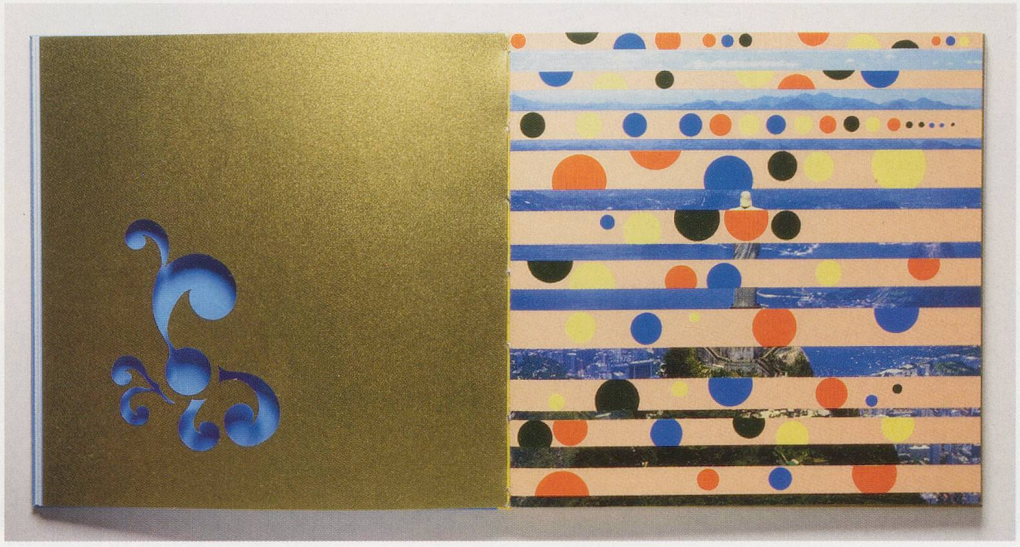
Vom Gemälde zum Buch

Dass Beatriz Milhazes eine Affinität zu Matisse hat, ist immer offensichtlich gewesen. «Mein erster und ständiger Bezugspunkt», hat sie ihn einmal genannt.[1] Konsequenter als andere Maler ihrer jeweiligen Generation schlug sie, um mit Henri Matisse zu sprechen, den «Weg der Farbe» ein.[2] Ich bin fast versucht, den Ausdruck umzuformulieren: das Tao der Farbe. Wie bei Matisse ist auch bei Milhazes die Farbe referenziell, nicht mimetisch; «Es genügt», wie Matisse gesagt hatte, «Zeichen zu erfinden.»[3] Die Farbe hat die Kraft, auf die Wirklichkeit zu verweisen und gleichzeitig eine alternative Welt zu erschaffen. Für beide Künstler erfüllt die Malerei in ihrer höchsten Manifestation eines ihrer profansten Ziele (statt es zu verleugnen): die Dekoration. (Wie Milhazes uns erinnert, könnte «die Geschichte der Menschheit anhand der Geschichte der dekorativen Künste geschrieben werden».)[4] Eine nahe liegende Konsequenz dieser Neigung zum Dekorativen war bei beiden Malern die Hinwendung zum Wandgemälde – was Milhazes betrifft, denke ich an ihre Londoner Projekte von 2005 für die U-Bahn-Station Gloucester Road und das Restaurant der Tate Modern. Vielleicht nicht ganz so unmittelbar einleuchtend ist die ebenfalls daraus hervorgehende Hinwendung zum Buch, genauer gesagt, zum Künstlerbuch, das die Möglichkeit bietet, Intimität und Sinnlichkeit mit einem Sinn für Grösse zu kombinieren. Im Buchformat können Farbe, Linie und Materialien ganz so mit einem Text zusammenwirken wie im grösseren Massstab das Wandgemälde mit der Architektur.

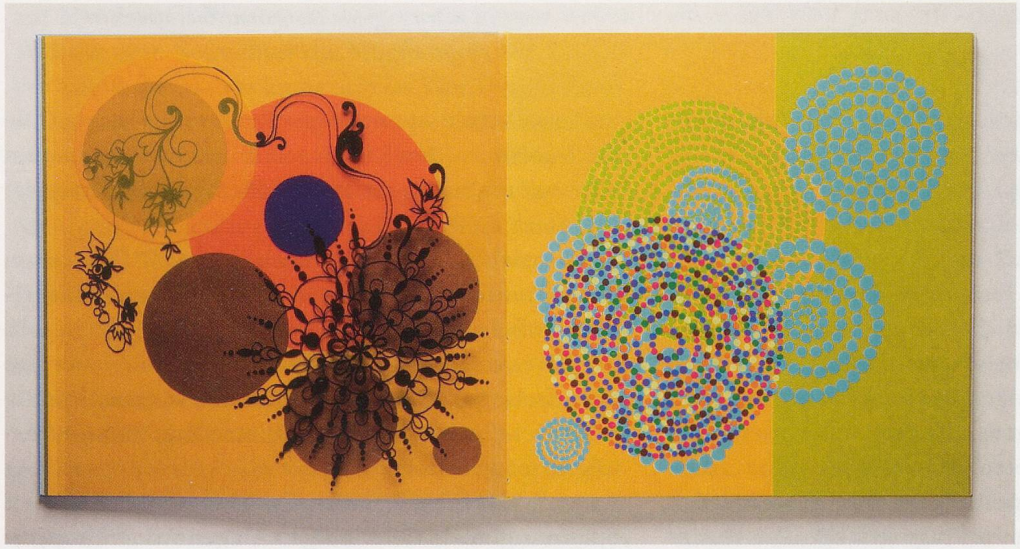
«Ich gestalte ein Buch in der gleichen Art, wie ich ein Bild aufbaue», schrieb Matisse. «Ich gehe immer vom Einfachen aus und gelange zum Komplexen, bin aber auch immer bereit, mich wieder am Einfachen zu orientieren.»[5] Diesem Weg – vom Einfachen zum Komplexen und vor allem wieder zurück – folgt auch Milhazes. Mitte der 90er-Jahre – ein Jahrzehnt nach ihrer ersten Ausstellung in Brasilien – lernte ich ihre Bilder kennen. Sehe ich mir Abbildungen ihrer seither entstandenen Gemälde an, fällt mir auf, wie viel abstrakter sie geworden sind, wie viel präziser, ja unverblümter sie jetzt sind, und vielleicht auch weniger verführerisch. Und das trotz der Tatsache, dass die Gemälde von Anfang an im Wesentlichen immer

BARRY SCHWABSKY ist ein amerikanischer Kunstkritiker und Dichter, der in London lebt. Seine neue Gedichtsammlung trägt den Titel *Book Left Open in the Rain* (Black Square Editions/ The Brooklyn Rail).

abstrakt gewesen zu sein scheinen, ungeachtet ihrer Verweise auf die Rüschen und Spitzen, die sich in der Porträtmalerei des Barock wie Weinreben ausbreiten. Irgendwie machten die leuchtenden Farben der Bilder mit der Zeit einen leicht schmuddeligen Eindruck, wie die ein wenig in die Jahre gekommenen Wände in einer tropischen Stadt. Die historischen Resonanzen in Milhazes' Mitte der 90er-Jahre entstandenem Werk schienen ihren Ursprung eher in Mexiko als in ihrem eigenen brasilianischen Erbe zu haben. Zu Beginn des jetzigen Jahrzehnts waren ihre Formen weniger detailliert geworden, redu-



BEATRIZ MILHAZES, Coisa Linda, *Something Beautiful / Etwas Schönes*, 2002.



BEATRIZ MILHAZES, GUANABARA, 2005, Tate Modern Restaurant Project, London / Projekt Restaurant Tate Modern.

zierter – auch wenn diese «reduzierten» Formen in den Augen vieler anderer Maler noch immer masslos übersteigert sein dürften. Das Ergebnis war jedenfalls eine grössere Frische, die Farben waren Pop-artiger; man war eher an Pucci und Lichtenstein erinnert als an *Retablos* und das Barock. In den letzten Jahren sind die Gemälde noch dichter geworden. Kannten ihre wirbelnden Kreisformen in früheren Jahren keinen anderen geradlinigen Widerstand als den des Rahmens, so steht ihnen jetzt eine aus Gittern und Stäben zusammengesetzte Matrix gegenüber. Auch wenn die Streifen oft wellig sind, ihre grundsätzlich geraden Wege sind nie in Frage gestellt. Die daraus hervorgehende spannungsvolle Strenge bringt die des Kubismus (den Légers mit seiner unverhohlenen Monumentalität mehr als den Picassos und Braques) in unsere Zeit.

Für viele Maler, die nebenher auch Graphiken und Künstlerbücher gestalten, gibt es eine Diskrepanz zwischen ihren malerischen Arbeitsweisen und den Drucktechniken, insbesondere dann, wenn das malerische Werk auf der Unmittelbarkeit und Frische des Zeichens beruht. Und oft verdankt sich der Erfolg ihrer gedruckten Werke eben dieser Spannung – wenn sie erfolgreich sind. Zweifellos sind derselben Spannung auch viele fehlgeschlagene Bemühungen

zuzuschreiben – wenn sie nicht produktiv genutzt wird. Anderen jedoch fällt es leichter, vom Malen zum Drucken zu wechseln. Ihr Zugang zur Malerei ist im Wesentlichen indirekt und vermittelt – ein durch und durch «drucktechnischer» Ansatz. Ein herausragendes Beispiel wäre Jasper Johns; seit mehr als fünfzig Jahren beruht sein malerisches Œuvre auf seiner Fähigkeit, eine – um mit Brian Eno zu sprechen – «oblique strategy» (indirekte Strategie) nach der anderen zu finden.[6] Ein Grundelement seiner Gemälde scheint die Indirektheit zu sein, die für den Druckprozess generell charakteristisch ist, und das ermöglicht es ihm, sich mit aussergewöhnlicher Leichtigkeit zwischen diesen beiden Medien zu bewegen. Auch wenn Beatriz Milhazes ansonsten kaum etwas mit Johns gemeinsam haben mag, das Indirekte ist auch ein wesentliches Element ihrer malerischen Technik. Milhazes malt nur selten unmittelbar auf die Leinwand. Sie malt ihre Formen auf Plastikfolien; nachdem sie getrocknet sind, überträgt sie sie auf die Leinwand und zieht die Plastikschicht von der Farbe ab, sobald sie auf der Leinwand haftet. Das Motiv wird also seitenverkehrt aufgetragen; die Rück- wird zur Vorderseite, wie in der vor allem aus der deutschen Volkskunst bekannten Hinterglasmalerei, die von Kandinsky praktiziert wurde und die auch vom britischen Maler Simon Periton aufgegriffen worden ist. Diese Umkehrung bringt einen Widerspruch mit sich, auf den die Künstlerin selbst hingewiesen hat: «Selbst in einem Werk wie meinem, das stark auf Handarbeit beruht, verweigert die angewendete Technik dem Betrachter die Möglichkeit, die Spuren der Hand des Malers zu berühren. Der Organismus» – sie meint das Organische – «der Machart meiner Gemälde wird durch ihre glatten und ziemlich gleichmässigen Texturen untergraben.»[7] Der Sinn für Unmittelbarkeit geht mit einem Sinn für Entfernung, für Distanz einher. «Ich habe ein zwanghaftes Bedürfnis nach körperlichem Kontakt mit meinen Gemälden»,[8] sagt Milhazes, und auf den ersten Blick stecken die Gemälde den Betrachter mit diesem dringenden Bedürfnis an und befriedigen es auch, aber immer auf vermittelte Weise.

Die beiden Künstlerbücher, die Milhazes in diesem Jahrzehnt produziert hat, fassen die Entwicklung ihres Werks zusammen und erschliessen ihm zugleich Möglichkeiten, die in ihren Gemälden nur erst angelegt sind. *Coisa Linda* (Etwas Schönes) wurde 2002 vom Library Council of the Museum of Modern Art, New York, in der Reihe Contemporary Editions veröffentlicht. Der Text setzt sich aus einem Dutzend Liedtexten zusammen, die von drei Generationen brasilianischer Liedermacher verfasst wurden – der Bossa-Nova-Generation der späten 50er- und frühen 60er-Jahre, der Tropicália-Generation der späten 60er- und frühen 70er-Jahre und schliesslich einer der Künstlerin näheren «dritten Generation». Wie bei jedem guten Künstlerbuch handelt es sich hier weder um eine Präsentation noch um eine Illustration des Textes, sondern um eine Interpretation – man könnte fast sagen, eine Inszenierung oder vielleicht eine Orchestrierung des Textes. Wer sich wundert, dass Popsong-Texten hier eine Ehre zuteil wird, die in der französischen Tradition hoher Lyrik vorbehalten ist, wird durch die Lektüre des Buches eines Besseren belehrt: Die Worte von Vinícius de Moraes, Antônio Carlos Jobim, Caetano Veloso und den Übrigen (den Originaltexten sind ausgezeichnete englische Übersetzungen von Clifford E. Landers beigegeben) sind von verblüffender literarischer Qualität; dass sie ihrer Melodien beraubt sind, nimmt ihnen kaum etwas von ihrem Reiz. Milhazes war sich dessen bewusst und hat sich in ihrer visuellen Begleitung zu diesen Texten eine grosse Zurückhaltung auferlegt; ihre zarten, verschlungenen Zeichnungen könnten sogar als beiläufige Dekoration missverstanden werden. Die Kraft ihrer Zeichenkunst ist jedoch tatsächlich so, dass sie mit einigen wenigen frischen und doch verwickelten Arabesken einen greifbaren Resonanzraum für die von ihr ausgewählten Texte zu evozieren vermag. Diese Seiten sind die kargsten Arbeiten, die Milhazes je vorgelegt hat. Durchsetzt sind sie mit anderen Seiten, die, auch ohne jeden Text, irgendwie reich an Formen (diesen konzentrischen, spiralförmigen, oft blumen- oder spitzenartigen Formen, die wir aus ihren Gemälden kennen) und (oft metallischen) Farben bleiben. Aber diese dekorativen Formen entsprechen nicht den Songs selbst, sondern vielmehr ihren Nachwirkungen – der Sehnsucht, die ein im Hörer nachklingendes Lied hinterlassen kann, die sich sozusagen in ihn hineinwindet. Einige wenige Seiten sind jedoch eher unty-

pisch für Milhazes' Werk: Eine Doppelseite zeigt zum Beispiel von Weinreben herabhängende rosenartige Lavendelblüten und andere Blumen vor den Schatten anderer Reben. Wie diese Seiten zeigen, wurde Milhazes von den Liedern zu ihren lyrischsten visuellen Aussagen inspiriert.

Erst im letzten Jahr hat Milhazes ein weiteres bedeutendes Künstlerbuch veröffentlicht, *Meu Bem* (Mein Schatz, 2008). Es wurde von Book Works in London produziert und von Ridinghouse und der Thomas Dane Gallery herausgegeben. So karg und dezent *Coisa Linda* ist, so dicht und opulent ist dieses Buch. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger hat es fast keinen Text aufzuweisen. Nur auf zwei Doppelseiten sind einige wenige Phrasen in einer Mischung aus Portugiesisch und Englisch verstreut. Sie lesen sich wie rasch hingeschriebene Notizen: «SNOW FLOWERS. O LAGO. NU CUBISTA. BELEZA PURA. THE DREAM.» (Schneeblumen. Der See. Kubistischer Akt. Reine Schönheit. Der Traum.) Es handelt sich jedoch, wie sich herausstellt, um Titel von Gemälden. Und wie viele Titel, die nicht unbedingt der Interpretation eines Gemäldes die Richtung weisen, sondern ihm einen letzten Schliff geben, reichen diese wenigen Worte gerade aus, um das stärker zum Ausdruck zu bringen, was andernfalls vielleicht ein stiller Unterton geblieben wäre – die natürliche Romantik der Künstlerin: Wer kann schon heute noch ohne einen Hauch von Ironie von «reiner Schönheit» sprechen? Ihr nimmt man es ab. Das Buch stellt sich als eine Collage dar, die die Liebe der Künstlerin für die Textur, die Farbe und das Gewicht aller Arten von Papier, edler wie billiger Sorten, vor Augen führt. Besonders bemerkenswert sind die vielen verschiedenen Wickelpapiere für Süssigkeiten aller Art, die Eingang in das Buch gefunden haben. Und, der Betrachter will es zunächst kaum glauben, jedes einzelne ist tatsächlich eine minutiöse Reproduktion, detailgenau bis in die winzigsten Knitter und Falten. Im Vergleich zu ihren Gemälden sei das Buch, so Milhazes, «eine visuelle Geschichte ohne Ende»,[9] und das Thema der Geschichte scheint eine Reise zu sein, eine Reise, die aus Rio de Janeiro hinaus und wieder dorthin zurückführt. Indem sie einen Schnappschuss der Mosaik-Gehwege der Copacabana mit ihren ikonischen Wellenmustern einer Collage aus luxuriösem, sowohl mit geraden als auch mit wellenförmigen Streifen bedrucktem Papier gegenüberstellt, erinnert uns Milhazes daran, dass fast jede visuelle Form in ihrem Werk auf Dinge bezogen werden kann, die sie in ihrer Heimatstadt gesehen hat, selbst wenn sie einen weit hergeholten Eindruck machen. So wie die Lieder in *Coisa Linda* intime Geschichten von Liebe und Verlust vor dem Hintergrund einer Liebesaffäre anderer Art – der Liebe zu einer Stadt – erzählen, so scheint *Meu Bem* einen Ort anzusprechen, der im Hintergrund immer präsent ist, und sei er noch so fern. So, wie Jobims Bossa Nova in mir eine nostalgische Sehnsucht nach Rio weckt, obwohl ich nie dort gewesen bin, so scheint Milhazes eine nostalgische Sehnsucht nach dieser Stadt zu empfinden, selbst wenn sie sich mitten in ihr bewegt. Für sie scheint Rio mehr als nur ihre Heimatstadt zu sein: ein Ort in der Phantasie, der niemals gänzlich zu fassen ist.

«Etwas Schönes», «Mein Schatz» – Milhazes hat ihren Büchern Kosenamen gegeben, Wendungen, wie man sie einem geliebten Menschen ins Ohr flüstert. Man darf vermuten, dass sie in diese Bücher Dinge aufgenommen hat, die sie in ihren Gemälden öffentlich, aber verhaltener erklärt und jemandem zugeraunt hat, der sie verstehen kann. Vielleicht ist dieser jemand eine Stadt.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

1) «Interview with Beatriz Milhazes», *RES Art World/World Art*, No. 2 (Mai 2008), S. 7.
2) Henri Matisse, «Der Weg der Farbe» (Le chemin de la couleur), 1947, in: Jack D. Flam, Hrsg., *Henri Matisse: Über Kunst*, Diogenes-Verlag, Zürich 1982, S. 206ff.
3) Ebenda, S. 208.
4) «Christian Lacroix in Conversation with Beatriz Milhazes», *Beatriz Milhazes*, Domaine de Kerguéhennec, 2004, S. 71.
5) Henri Matisse, «Wie ich meine Bücher gemacht habe» (Comment j'ai fait mes livres), 1946, in: *Henri Matisse: Über Kunst*, S. 192–196, hier: S. 195.
6) «Oblique strategy» bezieht sich auf ein gleichnamiges, von Brian Eno und Peter Schmidt gestaltetes Kartenspiel (1975, Auflage 500). Die Karten zeigen über hundert Dilemmas. Seither sind mehrere Auflagen erschienen.
7) «Interview with Beatriz Milhazes» (siehe Fussnote 1), S. 12.
8) «Christian Lacroix in Conversation with Beatriz Milhazes», (siehe Fussnote 4), S. 66.
9) Aus der Presseankündigung der Thomas Dane Gallery, «Beatriz Milhazes *Meu Bem*» (17. Oktober – 15. November 2008).

BEATRIZ MILHAZES, FIGO, Fig, 2006, multi-colored screen print, woodblock and silkscreen, 68 7/8 x 47 1/4" / Feige, mehrfarbiger Holz- und Siebdruck, 175 x 120 cm.

Nachtrag zu MEU BEM

BARRY SCHWABSKY

Ein Aspekt, der mir bei *Meu Bem* ins Auge fiel, war die technische Virtuosität, die erheblich zur ästhetischen Wirkung des Buches beiträgt. Ich beschloss, den Gestalter des Buches, Rob Hadrill von Book Works, um ein Gespräch zu bitten. Hier ein Auszug aus seinen Erläuterungen:

«So interessant die Originalcollagen selbst natürlich auch sind, wenn man sie als Drucker betrachtet, möchte man immer noch etwas anderes hineinbringen. Man möchte einige der kleinen Fehler ausbügeln, die im Bearbeitungsprozess zum Vorschein kommen, aber das ist nicht alles. Eine durchgängig collagierte Seite mit einander abwechselnden geraden und wellenförmigen Linien, marmoriertem Papier, Papier mit aufgeklebten farbigen Punkten, ein paar leuchtend bunten Folien, Streifen holographischer Folien, Bonbon-Wickelpapieren und so weiter habe ich zum Beispiel so übertragen, dass das Ergebnis mehr als bloss eine Reproduktion der Vorlage war, deren dreidimensionale Eigenschaft beibehalten wurde. Einige Verfahren haben wir speziell für dieses Buch entwickelt; auf einer Seite mit einer aus Wickelpapieren zusammengesetzten Collage legten wir zuerst auf einen Bereich eine Goldfolie auf, die dann im Siebdruckverfahren mit einem Firnis überzogen wurde, um eine gewisse Textur zu erreichen und die Illusion hervorzubringen, dass das Wickelpapier buchstäblich zusammen- und auseinandergefaltet worden war. In einem anderen Bereich wollten wir die Grundfarbe durchdringen lassen. Deshalb haben wir die Folie zersetzt, bevor die Oberfläche mit Hilfe eines als *Giclée* bezeichneten Prozesses, wobei einzelne gestanzte und siebgedruckte Teile collagiert werden, aufgebaut wurde. Natürlich ist es wichtig, das Bild als Reproduktion in der richtigen Reihenfolge aufzubauen. Viele der Schwierigkeiten, mit denen wir uns konfrontiert sahen, hatten damit zu tun, die richtigen Texturen der Grundpapiere zu treffen – die richtigen Kombinationen aus glatten und matten Oberflächen zu finden.»