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 : musical expression : Arto Lindsay in conversation with Beatriz Milhazes = musikalischer Ausdruck : Arto Lindsay im Gespräch mit Beatriz Milhazes

Autor: Lindsay, Arto / Milhazes, Beatriz / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680258

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: 10.12.2025

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

ARTO LINDSAY

Musical Expression

ARTO LINDSAY in Conversation with BEATRIZ MILHAZES

ARTO LINDSAY: At one time you were interested in Mexican soap operas. What attracted you to them?
BEATRIZ MILHAZES: The drama, the love stories, the way that TV exaggerates everything. The Mexican soap operas we watched in Brazil had no responsibility to reality. They had a playful logic. Often all the members of a family seemed to be practically the same age. Father, mother, grandparents, children—they were all played by young actors.
AL: Do you feel a connection between soap operas and opera?
BM: Opera is my favorite kind of music. It has always been a popular art form, and in some ways, it does link up with soaps. But these days operas have a more sophisticated audience, or at least a smaller one. Amazingly they have come through centuries without a single change in the way they are performed. They don't need to change. They are forever questioning the simplest dramas of society.

ARTO LINDSAY is a musician living in Rio de Janeiro. He is known since the late seventies for his work in New York with DNA and the Ambitious Lovers, and for his own solo records. He has collaborated with artists, including Vito Acconci, Matthew Barney and Dominique Gonzalez-Foerster.

AL: Do you feel especially close to any other aspects of Mexican culture?
BM: From the late-eighties to the mid-nineties, I was developing my own language in painting. I found in Hispanic culture a complexity of imagery that interested me deeply, especially in folk imagery and church architecture such as The Virgin of Guadalupe symbols, the rooms full of ex-votos, and the simplicity of the altars with their bare painted walls contrasting with the Baroque saints. But Mexican culture is completely different from my own Brazilian culture. The Portuguese are cool and soft and reserved, while the Spanish are more about extremes and blood.
AL: When you say blood, it makes me think of Frida Kahlo. Are you very interested in the cult of the dead?
BM: In 1989 I started working with many of the techniques I still use today, and they opened the door for me to develop the plasticity I wanted to see on my canvases. In my first works of this period I glued lace and floral fabrics onto the canvas using a transfer technique, which I devised. These first works were very much about pattern, and yet the context of the fabrics I was using was entirely figurative. Frida Kahlo was a definite reference; her paintings were about her obsessions and her tragic life, and they

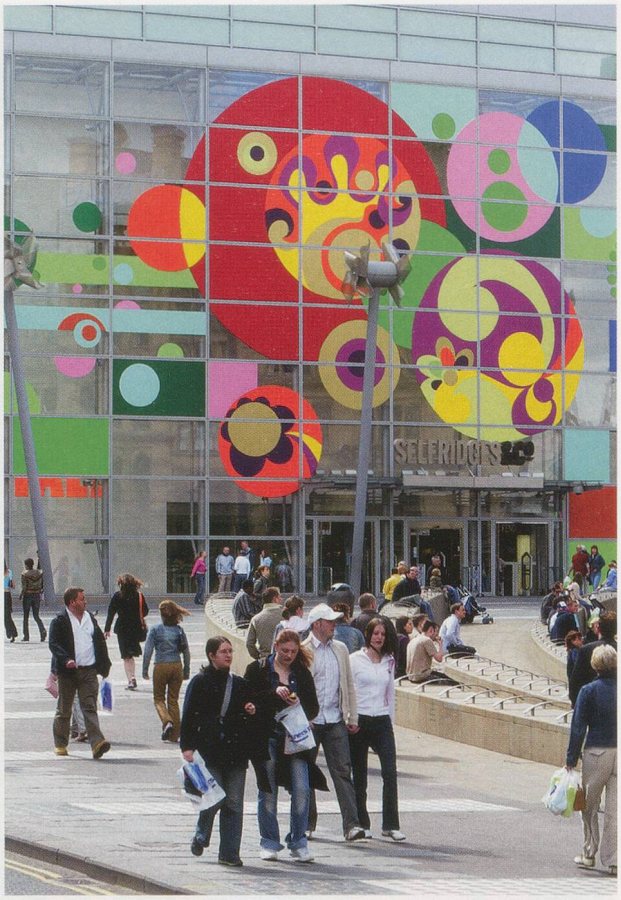
BEATRIZ MILHAZES, MULATINHO, 2008, acrylic on canvas, 97 5/8 x 97 5/8" / Acryl auf Leinwand, 248 x 248 cm.

were the result of extreme fantasies. The adornments she placed on her self-portraits, mostly around her face—ruffles, necklaces, and animals—interested me a lot. And then there was our shared interest in flowers. My flowers were not just about color, shape, or decoration, but also about their role in rituals—in weddings and funerals.

AL: How would you define the Baroque?

BM: I see the Baroque as an exuberant accumulation of small worlds, of happenings, which create a big

BEATRIZ MILHAZES, GÁVEA, 2004,
Selfridges & Co Department Store, Manchester, England.



fantasy-filled world picture. My first memorable experience with the Baroque was the architecture of the Mosteiro de São Bento in Rio, with its grandiosity, its detailed ornaments, its wood-carved reliefs covered in gold, in real gold. The feeling in the São Francisco Church in Salvador da Bahia is quite similar, with its blue and white tiles setting off all of the gold-painted surfaces. The Carnival parade in Rio also has this same extraordinarily exuberant feeling of being a big event based on a seriously detailed structure—shiny, bright, colorful, with figurative forms and abstract ones, ornamental cars, fantastic costumes...

AL: In what way are you connected to the tropicalistas?

BM: I feel extremely connected to Tropicalism, but I have not studied it formally. To some extent, I'd say I've deliberately left it alone, or allowed it to act upon me. I saw shows by the tropicalistas as a child with my parents, but this was in the seventies after the Tropicalism movement as such was over.

AL: And what about bossa nova?

BM: I have loved that music all my life. Where Tropicalism is a set of ideas, bossa nova is a musical expression. Tropicalism was a movement with manifestos. Often the lyrics seemed more important than the music. Bossa nova was based on new feelings and a new possibility for rhythm to exist without any lyrics at all. I see Tropicalism as essentially the possibility of intelligence in the tropics. But I'm a romantic. I like love songs. And to take long walks on the beach. My romanticism can at times seem elegant and chic or it can come across as sentimental and corny. Music defines the notion of soul for me and bossa nova is without a doubt the soul of Rio.

AL: Does music represent a kind of reverie for you? A kind of daydreaming, a way to begin to think or enter into your work?

BM: Actually, in the studio I prefer silence. I prefer the rhythm of the painting as I'm working on it; I like to listen only to it, and without distraction.

AL: Where does the sensuality lie in your work? Do you analyze it or quantify it? Or do you avoid thinking about it altogether?

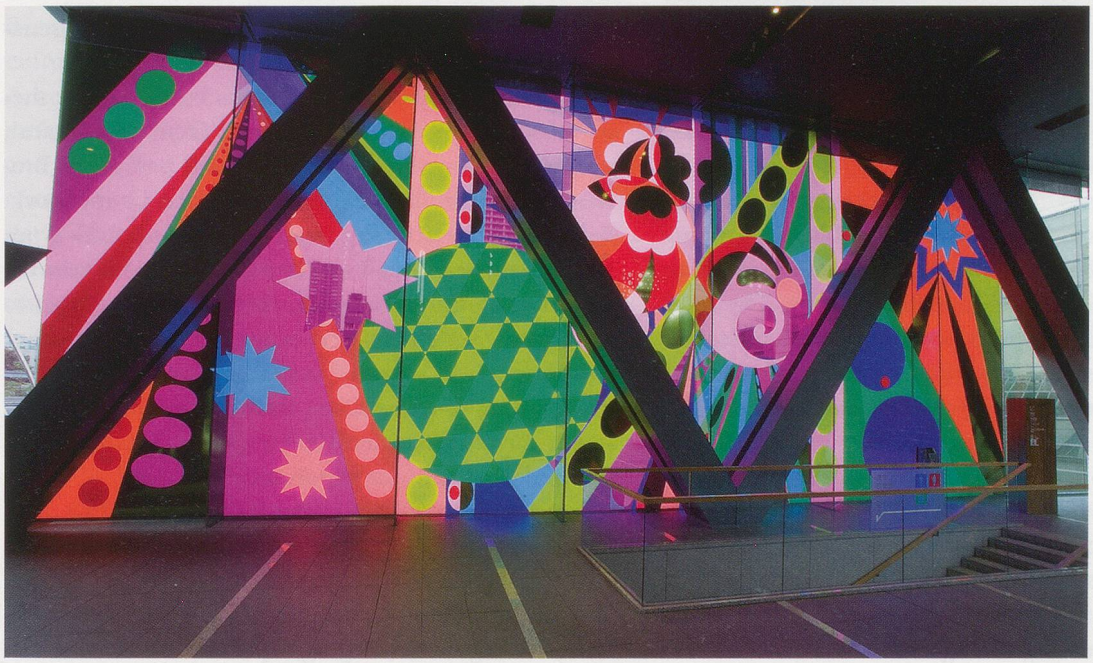
BM: Everyone considers my work to be very sensual. Perhaps this is because my forms develop organically. I don't like brusque interruptions in my compositions. Motifs are transformed from one to another in "natural" movements (and these transformations can resemble sex...). Lately I've begun to use stripes and squares, which have a way of providing a resting place for the eye within the painting. My work is a lot about geometry and how geometry structures life.

AL: I remember reading somewhere that you don't feel particularly close to literature, that you judge it to be too close to life itself. Too realistic. Not sufficiently abstract. But I feel something literary in your paintings. Perhaps it's in the combination of the flat surface and the conflicting planes. Perhaps it's in the work's claustrophobia. Or the way a single canvas develops. The amount of time you spend on it. The way layers supersede each other but don't disappear. The way these layers form a narrative.

BM: If you mean the narrative of the work itself, then yes, I would agree that there is a story happening. My work is a lot about process and process is its own narrative. And mine, I would say, is a particularly rational process. I might start a painting with a washy green field and every step thereafter will remain in conversation with that green. But the conversation is also an expression of a deeper conflict.

AL: You speak of fear and claustrophobia in your work. Care to elaborate?

BM: Excess, even when balanced and/or structured, can be suffocating. Yves Klein once said that when you add one color to another you start an endless conflict. That is exactly what I wanted from relations between colors—a conflict! And for there to be no winners. It can be claustrophobic sometimes.



BEATRIZ MILHAZES, MARACOLOUCO, 2008, Museum of Contemporary Art, Tokyo.

BEATRIZ MILHAZES, SÃO CINCO, There Are Five, 1999, acrylic on canvas, 55 1/8 x 55 1/8" / Es sind fünf, Acryl auf Leinwand, 140 x 140 cm.

AL: How do you title a work? I remember you saying that the titles are separate from the paintings, that they constitute another medium altogether? To me they have a lyrical quality and are thus connected to poetry and music. Can I ask you about some specific titles: SÃO CINCO (There Are Five, 1999), O MACHO (The Male, 2002), PARA DOIS (For Two, 2003) and URUBU (Black Vulture, 2001)?

BM: My titles go on at the very end; they give the painting a finish. The collages, architectural projects, books, and set designs, however, offer different choices, and I title them in different ways. The titles are related to songs and lyrics. I wrote two poems by combining all of my past titles. The second one was published in the artist's book I just made in London called *Meu Bem* (My Darling, 2008). I like a title that seems to define something but is itself somehow out of place. Or how a title can provide affirmation while still being out of context and ambiguous. While my titles are important, I don't mean for them to explain the work. In this way, words are dangerous. They can ruin the freedom of an image.

AL: Do you feel your work is connected to miscegenation? Or to anthropophagy, cannibalism?

BM: All of Brazilian Modernism is based on the theory of "a culture eating a culture." Tarsila do Amaral, who was perhaps the most important painter in Brazil at the time, is a central reference in my work. Painting came to Brazil from Europe and later from North America. This I was well aware of, and yet ever since I wanted to be a painter I have always wanted to work with elements of my own culture. In my work, I continue to ask some of the same questions that the Brazilian modernists asked in the past: How can one speak the international language of painting using the Brazilian cultural experience?

AL: Do you classify Brazil as a Western country?

BM: Yes, but it is not generally considered a Western country. Western culture is determined by Europe and North America. Brazil is not part of this hegemony. Things are changing, but I don't believe in the

idea of a "global culture." I think artists are more interested in looking to their own culture even if it is not a culture that features prominently in Western art. Andy Warhol created an art that is all about his culture. He probably wouldn't have made the same work had he grown up in Bangladesh. I'm an abstract painter and I speak an international language, but my interest is in things and behaviors that can only be found in Brazil. I'm Brazilian. I grew up in Rio de Janeiro and studied painting here with a teacher who was Scottish. My paintings address all of these influences... so yes, "culture eating culture."

AL: What artists were important to you in your formative years? And now?

BM: Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Henri Matisse, and late Piet Mondrian. I also reference Frank Stella, Andy Warhol, André Guignard, Howard Hodgkins, Frida Kahlo, Maria Martins, Willys de Castro, Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx, and Albert Eckhout. And there are others... More recently—and more connected to my turn toward pure abstraction—I have been attracted to Bridget Riley and Sonia Delaunay.

AL: Do you feel like your work is currently in dialogue with anyone else's?

BM: Yes, with some German and British contemporary painters of my generation. It is curious to me because I never had any interest in German art or culture per se, but I do have a connection to Franz Ackermann and Thomas Scheibitz. And to some figurative painters, like Neo Rauch. I also like Peter Doig and Fiona Rae. Among the Americans, I feel a strong connection to Christopher Wool, Philip Taaffe, and Peter Halley. In my dialogue with these painters, we certainly share an interest in color, construction, fantasy, pop, decorative art, and in a kind of surrealism, too. I also have an ongoing dialogue with the fashion designer Christian Lacroix.

AL: When did you realize you wanted to paint?

BM: My mother realized it for me. She's an art historian and university professor and my father is a lawyer. Both are intellectuals and share an interest in culture. I originally wanted to be a journalist and even received a degree in journalism. But in my second year of college, when it became clear that communications wasn't the subject I really wanted to devote my life to, my mother suggested art school. So I went there and found skills that I did want to develop.

AL: In your last big interview you had not yet begun your site-specific projects such as the stained glass windows, the store windows, and wall paintings. Now you have completed se l. Do you think they have been successful? Do you want to continue them? What about your involvement with other media? Your sets for your sister's dance company (Marcia Milhazes Dança Contemporânea), your collages?

BM: Up until 1996, I was exclusively a painter, and painting remains at the center of my art. But I cannot paint all the time. I need to take breaks, though I never like to stop painting altogether. In 1996 I started making prints with Durham Press (I still work with them). In 2002, my first artist's book, *Coisa Linda* (Something Beautiful), was published by The Museum of Modern Art, New York. In 2003, I did my first series of collages in France with Domaine de Kerguennec. In 2004, I received my first ever commission to create a glass façade for Selfridges & Co Department Store in Manchester, England. The scale was gigantic—seven stories high. It was an enormous challenge, not just due to the scale but also because I had to draw on an architectural plan, which I hadn't done before. I have never made sketches or preliminary drawings for my paintings. Ordinarily I work directly on the piece, whatever its scale may be. To make an architecturally scaled drawing was quite difficult but exciting—the technique is a kind of a collage with vinyl. Nothing is printed. Each shape is cut out and applied. I felt like it was a success. I found I could provide a very different experience from that of viewing a painting by placing my images in a public space, where they become part of the architecture—around, and not merely in front of, the public. The images become part of that space and people cannot get away from them. I've been invited to do others. Like the set design work I have done in the past for my sister—it has brought a new perspective to my art. As attracted as I am to the blank white canvas, it can also be very scary sometimes. It can be inspiring to work with different media that, in turn, bring new questions back to painting. I feel very lucky that I am able to work well in a variety of media. It helps maintain my interest in painting.

BEATRIZ MILHAZES, POPEYE, 2007–2008, acrylic on canvas, 78 1/4 x 54 3/4" / Acryl auf Leinwand, 199 x 139 cm.

ARTO LINDSAY

Musikalischer Ausdruck

ARTO LINDSAY im Gespräch mit BEATRIZ MILHAZES

ARTO LINDSAY: Du hast dich eine Zeit lang für mexikanische Seifenopern interessiert. Was reizte dich an ihnen?

BEATRIZ MILHAZES: Die Dramatik, die Liebesgeschichten, die Art und Weise, wie das Fernsehen alles übertreibt. Die mexikanischen Seifenopern, die wir uns in Brasilien anschauten, waren nicht der Wirklichkeit verpflichtet. Sie hatten vielmehr eine spielerische Logik. Oft war es so, dass die Mitglieder einer Familie alle mehr oder weniger im gleichen Alter zu sein schienen: Vater, Mutter, Grosseltern, Kinder, sie alle wurden von jungen Schauspielern dargestellt.

AL: Besteht für dich eine Verbindung zwischen Seifenopern und der Oper?

BM: Opern sind meine Lieblingsmusik. Und in mancherlei Hinsicht gibt es durchaus Verbindungen zur Seifenoper, aber die Oper war von jeher eine populäre Kunstform, nur hat sie heutzutage ein anspruchsvolleres Publikum, oder zumindest ein begrenzteres. Erstaunlicherweise aber hat sie sich über Jahrhunderte hinweg – ohne jeden Wandel in der Art und Weise ihrer Aufführung – erhalten. Sie braucht sich nicht zu ändern. Sie fragt zu allen Zeiten nach den elementarsten Dramen der Gesellschaft.

AL: Verspürst du eine besondere Beziehung zu anderen Aspekten der mexikanischen Kultur?

BM: Von der zweiten Hälfte der 80er- bis in die Mitte der 90er-Jahre erarbeitete ich mir meine eigene Sprache in der Malerei. In der lateinamerikanischen Kultur stiess ich auf eine Vielschichtigkeit der Bildsprache, die mich in hohem Masse interessierte, insbesondere in volkstümlichen Bildern und in der Kirchenarchitektur, etwa der Symbolik der Jungfrau von Guadalupe, den Zimmern voller Votivbilder und der Schlichtheit der Altäre mit ihren kahlen, gestrichenen Wänden und, in scharfem Kontrast dazu, den barocken Heiligenfiguren. Die mexikanische Kultur ist meiner eigenen brasilianischen Kultur allerdings entgegengesetzt. Der Portugiese hat eine gelassene,

---

ARTO LINDSAY ist Musiker und lebt in Rio de Janeiro. Seit Ende der 70er-Jahre ist er bekannt für seine Arbeit in New York mit DNA und den Ambitious Lovers und durch seine Soloalben. Er hat mehrmals mit bildenden Künstlern zusammengearbeitet, so unter anderem mit Vito Acconci, Matthew Barney und Dominique Gonzalez-Foerster.

BEATRIZ MILHAZES, PARA DOIS, For Two, 2003, acrylic on canvas, 117 1/4 x 74 1/2" / Für zwei, Acryl auf Leinwand, 298 x 189 cm.

sanfte und zurückhaltende Art, wohingegen die spanische Wesensart sich eher um Extreme und Blut dreht.

AL: Wenn du von Blut sprichst, muss ich an Frida Kahlo denken. Interessiert dich der Totenkult sehr?

BM: Ich fing 1989 an, viele der Verfahren anzuwenden, mit denen ich bis heute arbeite. Sie ermöglichten es mir, die Plastizität zu entwickeln, die ich für meine Bilder anstrebte. In meinen ersten Arbeiten dieser Periode klebte ich mittels einer von mir selbst entwickelten Umdrucktechnik Spitze und geblümte Stoffe auf die Leinwand. Diese ersten Arbeiten drehten sich vor allem um Muster, auch wenn der Kontext der Stoffe, die ich verwendete, ein ganz und gar figürlicher war. Frida Kahlo war eine eindeutige Bezugsfigur: Ihre Gemälde handeln von ihren Obsessionen und ihrem tragischen Leben, und sie waren das Ergebnis extremer Phantasien. Der Schmuck und die dekorativen Motive, die sie in ihren Selbstbildnissen unterbrachte, vor allem um ihr Gesicht herum – Rüschen, Halsketten und Tiere –, interessierten mich sehr. Und dann war da noch die Affinität für Blumen, die uns verband. Bei meinen Blumen ging es nicht nur um Farbe, Form oder Dekoration, sondern auch um ihre Rolle bei Ritualen, etwa bei Hochzeiten und Beerdigungen.

AL: Wie würdest du den Barock definieren?

BM: Ich sehe den Barock als eine überschwängliche Anhäufung von kleinen Welten, von Ereignissen, die ein grosses Weltpanorama voller Phantasien ergeben. Mein erstes unvergessliches Barockerlebnis war die Architektur des Mosteiro de São Bento in Rio mit seiner Pracht, den detailreichen Ornamenten, den in Holz geschnitzten und mit Gold – echtem Gold! – überzogenen Reliefs. Der Eindruck ist ganz ähnlich bei der Kirche São Francisco in Salvador da Bahia mit ihren blauen und weissen Kacheln, die die vielen mit Blattgold überzogenen Flächen hervorheben. Auch der Karnevalsumzug in Rio hat dieses ausserordentlich Überschwängliche eines Grossereignisses, das auf einer ungemein detailreichen Struktur aufbaut – glänzend, strahlend, bunt, mit figürlichen wie abstrakten Formen, geschmückten Festwagen, phantastischen Kostümen …

AL: Was verbindet dich mit den «Tropicalistas»?

BM: Ich empfinde eine sehr starke Verwandtschaft mit dem Tropikalismus, habe ihn aber nie richtig studiert. Man könnte sagen, dass ich ihn bewusst beiseite liess oder ihn auf mich habe wirken lassen. Ich habe als Kind mit meinen Eltern Ausstellungen der «Tropicalistas» gesehen, aber das war in den 70er-Jahren, nachdem die eigentliche Bewegung des Tropikalismus bereits vorbei war.

AL: Und wie ist es mit dem Bossa Nova?

BM: Ich habe diese Musik schon immer geliebt. Während der Tropikalismus ein Ideengebäude ist, ist der Bossa Nova purer musikalischer Ausdruck. Der Tro-

pikalismus war eine Bewegung mit Manifesten. Die Texte schienen oft wichtiger zu sein als die Musik. Der Bossa Nova beruhte auf einem neuen Empfinden und einer Befreiung des Rhythmus, der auch ohne jeden Text auskommen konnte. Im Tropikalismus sehe ich im Grunde die Möglichkeit von Intelligenz in den Tropen. Ich bin aber eine Romantikerin. Ich habe eine Schwäche für Liebeslieder. Und ich liebe lange Strandspaziergänge. Meine Romantik mag mitunter elegant und schick oder auch sentimental und schmalzig wirken. Musik ist für mich der Inbegriff der Seele und der Bossa Nova ist ohne Frage die Seele Rios.

AL: Ist Musik für dich eine Art von Träumerei? Eine Art von Tagträumerei, die deine Gedanken in Gang setzt oder dir einen Zugang zu deinem Werk verschafft?

BM: Im Atelier mag ich es tatsächlich lieber, wenn dort Ruhe herrscht. Ich bevorzuge den Rhythmus des Gemäldes, während ich daran arbeite; ich höre ihm gerne zu, ohne jede Ablenkung.

AL: Wo ist das Sinnliche in deinem Werk? Analysierst oder quantifizierst du es? Oder versuchst du gar nicht daran zu denken?

BM: Alle halten mein Werk für sehr sinnlich. Das hat vielleicht damit zu tun, dass meine Formen sich organisch entwickeln. Ich mag keine jähen Brüche in meinen Bildern. Motive sollen sich in «natürlichen» Bewegungen in andere verwandeln dürfen. (Diese Verwandlungen können etwas Sexuelles an sich haben …) In letzter Zeit habe ich angefangen, mit Streifen und Quadraten zu arbeiten, die dem Auge einen Ruhepunkt im Gemälde bieten. Meine Arbeit dreht sich oft um Geometrie und darum, wie Geometrie dem Leben Struktur verleiht.

AL: Ich entsinne mich, irgendwo gelesen zu haben, dass du keine besondere Nähe zur Literatur verspürst, dass sie deinem Empfinden nach zu nah am

BEATRIZ MILHAZES, BRINQUELANDIA, 2008, collage, mixed media on paper, 44 1/2 x 56 1/4" / Collage, verschiedene Materialien auf Papier, 113 x 143 cm.

Leben selbst sei. Zu realistisch. Nicht abstrakt genug. Mir drängt sich jedoch sehr wohl etwas Literarisches in deinen Gemälden auf, das mag aber auch nur so sein, weil ich in letzter Zeit so viel Kafka gelesen habe. Vielleicht hat es mit der Verbindung der zweidimensionalen Oberfläche und den widersprüchlichen Ebenen zu tun. Oder vielleicht mit der Klaustrophobie des Werks. Oder mit der Art und Weise, wie sich ein Gemälde entwickelt. Die Zeit, die du darauf verwendest. Die Art, wie verschiedene Ebenen sich übereinander schieben, aber nicht verschwinden. Wie diese Schichten eine Erzählung ergeben.

BM: Wenn du die Erzählung des Werks als solches meinst, dann ja, dann würde ich dir zustimmen, dass es tatsächlich eine Geschichte gibt, die sich entfaltet. Mein Werk dreht sich sehr stark um den Prozess, und der Prozess ist eine Erzählung für sich. Ausserdem würde ich sagen, dass der Prozess bei mir ein sehr rationaler ist: Wenn ich zum Beispiel mit einer verwaschenen grünen Partie anfange, dann wird jeder nachfolgende Schritt im Dialog mit diesem Grün bleiben. Dieser Dialog ist allerdings zugleich Ausdruck eines tiefer gehenden Konfliktes.

AL: Du sprichst von Angst und Klaustrophobie in deinem Werk. Könntest du das etwas näher erläutern?

BM: Das Exzessive kann, selbst wenn es ausgewogen beziehungsweise strukturiert ist, erdrückend sein. Yves Klein hat einmal gesagt, in dem Moment, in dem man eine Farbe mit einer anderen kombiniert, setzt man einen endlosen Konflikt in Gang. Genau das wollte ich von den Beziehungen zwischen Farben – einen Kampf! Einen, bei dem es keine Sieger gibt. Das kann manchmal klaustrophobisch sein.

AL: Wie kommen die Titel für deine Arbeiten zustande? Ich erinnere mich, dass du einmal gesagt hast, die Titel und die Gemälde seien für dich zwei getrennte Dinge, die Titel stellten ein ganz anderes Ausdrucksmittel dar. Für mich haben sie etwas Lyrisches, das heisst ich erkenne eine Nähe zur Poesie und Musik. Darf ich dich nach einigen bestimmten Titeln fragen: SÃO CINCO (Es sind fünf, 1999), O MACHO (Der Mann, 2002), PARA DOIS (Für zwei, 2003), URUBU (Schwarzer Geier, 2001)?

BM: Die Titel kommen ganz am Ende dazu; sie geben dem Gemälde einen letzten Schliff. Bei den Collagen, Architekturprojekten, Büchern und Bühnenbildern ergeben sich jedoch andere Möglichkeiten und die Art und Weise der Titelgebung ist eine andere. Die Titel hängen tatsächlich mit Liedtexten und Poesie zusammen. Ich habe zwei Gedichte geschrieben, indem ich all meine früheren Titel miteinander kombinierte. Das zweite der beiden wurde in dem Künstlerbuch mit dem Titel *Meu Bem* (2008) abgedruckt, das ich gerade in London gemacht habe. Ich mag Titel, die etwas zu definieren scheinen, selbst aber irgendwie fehl am Platz sind. Oder wie ein Titel wie eine Bekräftigung sein kann und dabei doch aus dem Zusammenhang gerissen oder mehrdeutig ist. Meine Titel sind zwar wichtig, aber sie sind von mir nicht dazu gedacht, das Werk zu erklären. So gebraucht sind Wörter gefährlich. Sie können die Freiheit eines Motivs zunichtemachen.

AL: Erkennst du in deinem Werk eine Verbindung zum Kreolismus? Beziehungsweise zu Anthropophagie oder Menschenfresserei?

BM: Die ganze brasilianische Moderne beruht auf der Idee einer «kulturfressenden Kultur». Tarsila do Amaral, die vielleicht wichtigste Vertreterin der klassischen brasilianischen Moderne, ist eine wesentliche Bezugsfigur in meinem Werk. Die Malerei gelangte von Europa und später von Nordamerika nach Brasilien. Dessen war ich mir sehr wohl bewusst, und dennoch wollte ich schon immer, seitdem ich Malerin werden wollte, mit Elementen meiner eigenen Kultur arbeiten. In meinem Werk stelle ich zum Teil die gleichen Fragen, wie früher die Vertreter der brasilianischen Moderne: Wie kann man ausgehend von der brasilianischen kulturellen Erfahrung die internationale Sprache der Malerei sprechen?

AL: Würdest du Brasilien als ein westliches Land bezeichnen?

BM: Ja, nur wird es im Allgemeinen nicht als ein westliches Land angesehen. Die westliche Kultur wird von Europa und Nordamerika dominiert. Brasilien ist nicht Teil dieser Hegemonie. Die Dinge ändern sich, aber ich glaube nicht an die Idee einer «globalen Kultur». Künstlern ist meines Erachtens mehr daran gelegen, über ihre eigene Kultur zu reflektieren, selbst wenn diese von der westlichen Kunst nicht besonders beachtet wird. Andy Warhol brachte eine Kunst hervor, die sich ganz um seine Kultur dreht. Wäre er in Bangladesch aufgewachsen, hätte er wohl

BEATRIZ MILHAZES, MOON, 2007, collage, mixed media on paper, 63 x 74 3/4" / Mond, Collage, verschiedene Materialien auf Papier, 160 x 190 cm.

kaum die gleichen Sachen gemacht. Ich bin eine abstrakte Malerin und ich spreche eine internationale Sprache, mein Interesse aber gilt Dingen und Verhaltensweisen, die man nur in Brasilien findet. Ich bin Brasilianerin. Ich bin in Rio de Janeiro aufgewachsen und habe hier bei einem Lehrer studiert, der Schotte war. Alle diese Einflüsse sind Thema meiner Gemälde … also ja, «kulturfressende Kultur».

AL: Welche Künstler waren für dich in deinen prägenden Jahren wichtig? Und welche sind es heute?
BM: Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Henri Matisse und der späte Mondrian. Weitere Bezugsfiguren sind Frank Stella, Andy Warhol, André Guignard, Howard Hodgkins, Frida Kahlo, Maria Martins, Willys de Castro, Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx und Albert Eckhout. Und es gibt noch weitere … Neuer-

mentos
mentos
mentos

dings interessiere ich mich für Bridget Riley und für Sonia Delaunay – was wohl vor allem mit meiner Hinwendung zur reinen Abstraktion zu tun hat.

AL: Gibt es gegenwärtig eine Auseinandersetzung mit einem Werk, das für deine Arbeit wichtig ist?

BM: Ja, mit einigen deutschen und englischen Gegenwartskünstlern, Malern meiner Generation. Seltsam genug, weil ich mich eigentlich nie für deutsche Kunst oder Kultur als solche interessiert habe, verspüre ich durchaus eine Nähe zu Franz Ackermann und Thomas Scheibitz. Und zu manchen figurativen Malern wie etwa Neo Rauch. Ich mag zudem Peter Doig und Fiona Rae. Und von den Amerikanern fühle ich mich Christopher Wool, Philip Taaffe und Peter Halley besonders verbunden. In meinem Dialog mit diesen Malern verbindet uns zweifellos ein Interesse für Farbe, Konstruktion, Phantasie, Pop, dekorative Kunst und auch eine Art von Surrealismus. Zudem befinde ich mich gegenwärtig im Dialog mit dem Modeschöpfer Christian Lacroix.

AL: Wann wurde dir klar, dass du malen wolltest?

BM: Das war meine Mutter, die das für mich erkannte. Sie ist Kunsthistorikerin und lehrt an der Universität und mein Vater ist Anwalt. Beide sind Intellektuelle und interessieren sich für Kultur. Ursprünglich wollte ich Journalistin werden, und ich habe sogar einen Abschluss in Journalistik. In meinem zweiten Studienjahr, als mir dämmerte, dass das Kommunikationswesen nicht wirklich das Fach war, das ich zu meinem Lebensinhalt machen wollte, schlug meine Mutter vor, ich solle an die Kunstakademie gehen. Also ging ich dorthin und entdeckte Fertigkeiten, die ich weiterentwickeln wollte.

AL: Das letzte grössere Interview, das du gegeben hast, stammte noch aus der Zeit vor deinen ersten standortbezogenen Projekten wie den Glasmalereien, den Kaufhausfenstern und den Wandmalereien. Inzwischen hast du mehrere solche Arbeiten abgeschlossen. Waren diese deiner Meinung nach gelungen? Willst du weiter solche Arbeiten machen? Wie steht es mit deiner Arbeit in anderen Techniken? Mit deinen Bühnenbildern für das Tanzensemble deiner Schwester, mit deinen Collagen?

BM: Bis 1996 war ich ausschliesslich Malerin und die Malerei ist weiterhin der Schwerpunkt meiner künstlerischen Arbeit. Aber ich kann nicht immerzu malen. Ab und zu brauche ich eine Pause von der Malerei. Nur ganz aufhören zu arbeiten will ich nicht. 1996 fing ich an, Druckgraphiken für die Durham Press zu machen, mit der ich bis heute zusammenarbeite. 2002 erschien mein erstes Künstlerbuch, *Coisa Linda* (Etwas Schönes) herausgegeben vom Museum of Modern Art in New York. Im Jahr darauf machte ich für das Domaine de Kerguéhennec in Frankreich meine ersten Collageserien. 2004 erhielt ich zum allerersten Mal den Auftrag, eine Glasfassade für das Kaufhaus Selfridges & Co Department Store im englischen Manchester zu gestalten. Die Dimensionen waren gewaltig: sieben Stockwerke hoch. Es war eine enorme Herausforderung, nicht nur wegen der Abmessungen, sondern auch, weil ich auf einem architektonischen Entwurf zeichnen musste, was für mich etwas völlig Neues war. Ich habe für meine Gemälde nie Skizzen oder Entwürfe gemacht. Normalerweise arbeite ich ganz unmittelbar am Bild, unabhängig von seinem Format. Eine Zeichnung in architektonischen Dimensionen zu machen war zwar schwierig, aber auch spannend – die Technik ist eine Art von Collage aus Vinyl. Es wurde nichts aufgedruckt. Jede Form wurde vielmehr ausgeschnitten und appliziert. Ich finde, dass die Sache gelungen ist. Ich stellte fest, dass ich eine ganz andere Art des Bildererlebens bieten konnte, wenn ich meine Arbeiten in den öffentlichen Raum verlegte, wo sie zu einem Teil der Architektur werden – und wo sie sich um das Publikum herum und nicht nur vor ihm befinden. Die Bilder werden zu einem Teil jenes Raums und die Leute können sich ihnen nicht entziehen. Ich bin inzwischen gebeten worden, weitere solche Bilder zu machen. Sie haben, wie die Bühnenbilder, die ich in der Vergangenheit für die Tanzcompagnie meiner Schwester Marcia Milhazes gemacht habe, meine Kunst um eine neue Perspektive erweitert. So sehr mich die leere weisse Leinwand reizt, manchmal ist sie auch beängstigend. Die Arbeit mit anderen Techniken kann inspirierend wirken, indem sie wiederum neue Fragen für die Malerei aufwirft. Ich schätze mich sehr glücklich, dass ich in verschiedenen Techniken gute Arbeit leisten kann. Das trägt dazu bei, mein Interesse an der Malerei lebendig zu halten.

(Übersetzung: Bram Opstelten)