

# Anna Maria Maiolino

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

4 febreiro / 1 maio 2011



O emprego de termos xeográficos como Brasil e Europa non é anódino para introducir a obra e mais o percorrido de Anna Maria Maiolino. Ela que, cando fala do seu traballo, non deixa xamais de lembrar o lugar, as condicións e o contorno da creación. Ela que, aínda actualmente, viaxa entre a Italia que viu nacer e o Brasil que a viu nacer como artista. As súas primeiras obras levan as costuras, as rupturas, as rachaduras e as pegadas dos desprazamentos xeográficos que acompañan os experimentos formais e materiais.

Anna Maria Maiolino inicia a súa práctica artística coas preguntas sobre a identidade vinculadas á súa condición de inmigrada, exposta a outra lingua, a outro lugar. Adoito invisible e illada, ha proseguir libremente e fóra das normas da historia da arte os seus traxectos estéticos marcados á vez polas súas propias transformacións e as da sociedade en que se encontra; como ela explica, “a existencia e a arte forman un só corpo ansioso”. No entanto, o persoal e o público respóndense un ao outro, impregnados por momentos de posta en dúbida do obxecto e do suxeito da arte, e por violencias políticas; como tamén fixeron os artistas brasileiros contemporáneos dela Hélio Oiticica, Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Lygia Clark e Víctor Grippo, entre outros.

O seu traballo, actuante de momentos históricos da arte brasileira, inscríbese á súa vez na herdanza destes, sen deixar de estar moldeada pola súa propia experiencia. Efectivamente, ademais do desaxuste temporal, vai experimentar un desaxuste persoal. Pola súa condición de muller, de estranxeira, seguirá sendo *a outra*. Unha alteridade que se incorpora (a lingua, a boca, a man, as palabras), se traga e devén un

El empleo de términos geográficos como Brasil y Europa no es anodino para introducir la obra y el recorrido de Anna Maria Maiolino. Ella que, cuando habla de su trabajo, no deja nunca de recordar el lugar, las condiciones y el entorno de la creación. Ella que, todavía actualmente, viaja entre la Italia que la ha visto nacer y el Brasil que la ha visto nacer como artista. Sus primeras obras llevan las costuras, las rupturas, las rasgaduras y las huellas de los desplazamientos geográficos que acompañan los experimentos formales y materiales.

Anna Maria Maiolino inicia su práctica artística con las preguntas identitarias vinculadas a su condición de inmigrada, expuesta a otra lengua, a otro lugar. A menudo invisible y aislada, proseguirá libremente y fuera de las normas de la historia del arte sus trayectos estéticos marcados a la vez por sus propias transformaciones y las de la sociedad en la que se encuentra; como ella explica, “la existencia y el arte forman un solo cuerpo ansioso”. Sin embargo, lo personal y lo público se responden uno a otro, impregnados por momentos de cuestionamiento del objeto y del sujeto del arte, y por violencias políticas; como también hicieron los artistas brasileños contemporáneos a ella Hélio Oiticica, Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Lygia Clark y Víctor Grippo, entre otros.

Su trabajo, actuante de momentos históricos del arte brasileño, se inscribe a su vez en la herencia de estos, sin dejar de estar moldeado por su propia experiencia. Efectivamente, además del desajuste temporal, experimentará un desajuste personal. Por su condición de mujer, de extranjera, seguirá siendo *la otra*. Una alteridad que se incorpora (la lengua, la boca, la mano, las palabras), se traga y deviene

xesto, unha xesta. Na obra de Anna Maria Maiolino, a palabra *xesto* está relacionada coa xestación, e de aquí co termo latino *gestare*: levar de acó para aló nunha cadea de acontecementos que se asemella a un poema épico. A arte de Anna Maria Maiolino atopa unha forma orgánica, vital, transformadora, cuxos símbolos e formatos pasan polo corpo e os seus orificios. Engole as referencias e as formas, e regurxítasas marcadas polo seu tránsito corporal.

O tempo —coma o movemento da man é á materia— é a medida da súa obra. A palabra *medida* emprégase aquí como un termo a un tempo musical ('marcar, dar a medida') e métrico ('medir'). As obras teñen tamaño e tempo humanos, o tamaño do corpo que afunde as súas mans na arxila ou que traza de maneira ininterrompida ou —como di Marcio Doctors—, "imaxes ininterrompidas", incansable sobre o papel, seguindo o fío ou a pinga de tinta. As obras seriais —variacións sobre a materia— como os debuxos de fío (*Indicios*) ou de tinta (*Vestígios* e *Codificações Matéricas*), e as esculturas de cristal (*Emanados*), de xeso (*São*) ou de terra modelada en perpetua recreación (*Terra Modelada*) encarnan a converxencia da sensación, o movemento e a memoria do traballo expresado.

Laurence Rassel, Jacob Fabricius, Miguel von Hafe Pérez

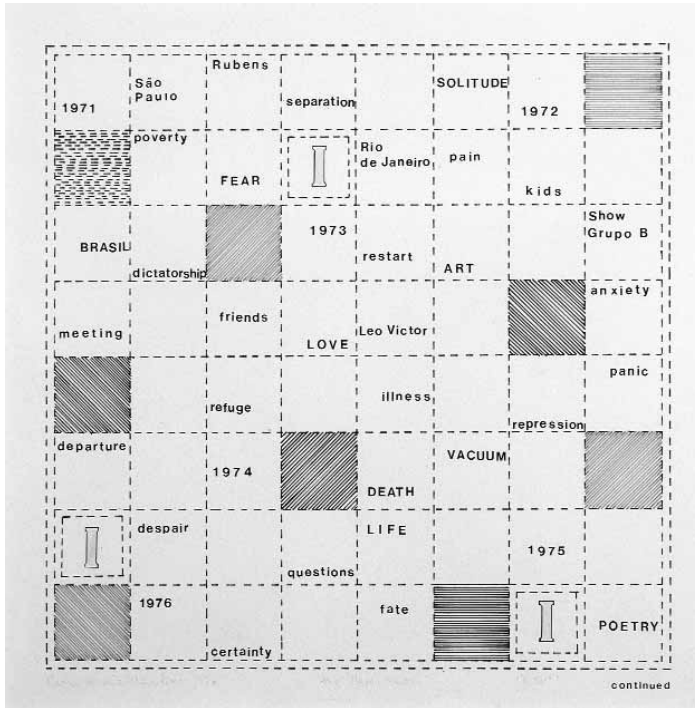
un gesto, una gesta. En la obra de Anna Maria Maiolino, la palabra *gesto* está relacionada con la gestación, y de aquí con el término latino *gestare*: llevar de acá para allá en una cadena de acontecimientos que se asemeja a un poema épico. El arte de Anna Maria Maiolino encuentra una forma orgánica, vital, transformadora, cuyos símbolos y formatos pasan por el cuerpo y sus orificios. Engulle las referencias y las formas, y las regurjita marcadas por su tránsito corporal.

El tiempo —como el movimiento de la mano es a la materia— es la medida de su obra. La palabra *medida* se emplea aquí como un término a un tiempo musical ('marcar, dar la medida') y métrico ('medir'). Las obras tienen tamaño y tiempo humanos, el tamaño del cuerpo que hunde sus manos en la arcilla o que traza de manera ininterrompida o —como dice Marcio Doctors—, "imágenes ininterrompidas", incansable sobre el papel, siguiendo el hilo o la gota de tinta. Las obras seriales —variaciones sobre la materia— como los dibujos de hilo (*Indicios*) o de tinta (*Vestígios* y *Codificações Matéricas*), y las esculturas de cristal (*Emanados*), de yeso (*São*) o de tierra modelada en perpetua recreación (*Terra Modelada*) encarnan la convergencia de la sensación, el movimiento y la memoria del trabajo expresado.

Laurence Rassel, Jacob Fabricius, Miguel von Hafe Pérez



Vista da exposición *Anna Maria Maiolino*, CGAC, 2011



Capítulo II, da serie *Mapas Mentais*, 1976. Colección Verónica Gerchman

## FRAGMENTOS DUNHA CONVERSACIÓN ENTRE ANNA MARIA MAIOLINO E HELENA TATAY

**Helena Tatay:** Naces en Italia, en Calabria, en 1942. Aos 12 anos, emigras coa túa familia a Venezuela, e uns anos máis tarde a Brasil. Gustaríame que falases do momento en que chegas a Brasil.

**Anna Maria Maiolino:** Chego en 1960, con 18 anos. Non foi unha elección miña, foron os meus pais os que decidiron irse para Río de Xaneiro, e eu vinme outra vez sendo unha emigrante e sen falar portugués. Sentíame como nun terreo movedizo, en permanente angustia; o que me sostiña era a miña obstinación na busca dunha linguaxe, de converterme en artista. En Caracas, os meus profesores dixéranme que en Brasil encontraría unha arte moi diferente do resto de América Latina, e así foi. Axiña percibín que algúns aspectos da arte brasileira estaban feitos con pouco. Bastaba unha coma para construír un discurso poético. Brasil non é coma os países hispanoamericanos que gardan na memoria do pasado a espesa iconografía española. Aquí atópase a pintura do corpo dos indios, tan ancestral. É unha pintura ritualista, non representativa, son signos de elaboración poética máis que construción de imaxes. E tamén é importante a presenza africana no imaxinario cultural brasileiro, e o peculiar *barroco mineiro* de Minas Gerais que antecedeu á modernidade.

**HT** Nos anos sesenta, cando chegas a Brasil, hai un cambio na maneira en que o país se percibe a si mesmo, é un momento de exaltación nacional. Na arte, hai un esgotamento da modernidade e un interese por recuperar as formas populares.

## FRAGMENTOS DE UNA CONVERSACIÓN ENTRE ANNA MARIA MAIOLINO Y HELENA TATAY

**Helena Tatay:** Naces en Italia, en Calabria, en 1942. A los 12 años, emigras con tu familia a Venezuela, y unos años más tarde a Brasil. Me gustaría que hablaras del momento en que llegas a Brasil.

**Anna Maria Maiolino:** Llego en 1960, con 18 años. No fue una elección mía, fueron mis padres los que decidieron irse a Río de Janeiro, y yo me encontré otra vez siendo una emigrante y sin hablar portugués. Me sentía como en un terreno movedizo, en permanente angustia; lo que me sostenía era mi obstinación en busca de un lenguaje, de convertirme en artista. En Caracas, mis profesores me habían dicho que en Brasil encontraría un arte muy diferente del resto de Latinoamérica, y así fue. Enseguida percibí que algunos aspectos del arte brasileño estaban hechos con poco. Bastaba una coma para construir un discurso poético. Brasil no es como los países hispanoamericanos que guardan en la memoria del pasado la espesa iconografía española. Aquí se encuentra la pintura del cuerpo de los indios, tan ancestral. Es una pintura ritualista, no representativa, son signos de elaboración poética más que construcción de imágenes. Y también es importante la presencia africana en el imaginario cultural brasileño, y el peculiar *barroco mineiro* de Minas Gerais que antecedió a la modernidad.

**HT** En los años sesenta, cuando llegas a Brasil, hay un cambio en la manera en que el país se percibe a sí mismo, es un momento de exaltación nacional. En el arte, hay un agotamiento de la modernidad y un interés por recuperar las formas populares.

**AMM** Llego en una época de grandes cambios. En esos años los políticos y la sociedad todavía aspiraban a un Brasil moderno, y el traslado de la capital de Río de Janeiro a Brasilia, así como la arquitectura proyectada por Oscar Niemeyer para la construcción de esta última venían a afirmar este deseo. Por otro lado, era evidente que el proyecto socialista se iba consolidando en Brasil, como en toda Latinoamérica, aunque al mismo tiempo la derecha iba preparando su trama de represión en todo el continente.

**HT** En esos años, la recuperación de lo popular la lleva a cabo sobre todo la llamada *nueva figuración*, un movimiento en el que tú tomaste parte.

**AMM** Yo me uní al grupo por mis compañeros de la clase de xilografía, que eran Antonio Dias, Roberto Magalhães y Rubens Gerchman, con el que me casé en 1963, porque había una renovación en las cuestiones de la representación en aquel momento y yo hacía unas xilografías próximas a la tradición de los grabadores populares del nordeste de Brasil, el cordel<sup>1</sup>.



Glu Glu, 1967

**AMM** Chego nunha época de grandes cambios. Neses anos os políticos e mais a sociedade aínda aspiraban a un Brasil moderno, e o traslado da capital de Río de Xaneiro a Brasilia, así como a arquitectura proxectada por Oscar Niemeyer para a construción desta última viñan afirmar este desexo. Por outro lado, era evidente que o proxecto socialista se ía consolidando en Brasil, como en toda América Latina, aínda que ao mesmo tempo a dereita ía preparando a súa trama de represión en todo o continente.

**HT** Neses anos, a recuperación do popular lévaa a cabo sobre todo a chamada *nova figuración*, un movemento no que ti participaches.

**AMM** Eu uninme ao grupo polos meus compañeiros da clase de xilografía, que eran Antonio Dias, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman, con quen casei en 1963, porque había unha renovación nas cuestións da representación naquel momento e eu facía unhas xilografías próximas á tradición dos gravadores populares do nordeste de Brasil, o cordel<sup>1</sup>.

**HT** Mencionaches antes que nos anos sesenta, en Brasil, os novos movementos buscaban alianzas coas xeracións anteriores. Tamén hai unha mirada atrás, aos anos vinte, que é outro momento de afirmación nacional na arte brasileira, e por exemplo recupérase o *Manifesto Antropófago* de Andrade deses anos<sup>2</sup>.

**AMM** Entre outras cousas, o manifesto "Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda"<sup>3</sup>, que elaboramos e asinamos

**HT** Has mencionado antes que en los años sesenta, en Brasil, los nuevos movimientos buscaban alianzas con las generaciones anteriores. También hay una mirada atrás, a los años veinte, que es otro momento de afirmación nacional en el arte brasileño, y por ejemplo se recupera el *Manifesto Antropófago* de Andrade de esos años<sup>2</sup>.

**AMM** Entre otras cosas, el manifiesto "Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda"<sup>3</sup>, que elaboramos y firmamos varios artistas con el aporte teórico de Hélio Oiticica, rehabilita aspectos del *Manifesto Antropófago* de la Semana de 22<sup>4</sup>, porque tiene los mismos propósitos de *brasilidad*: quiere un arte brasileño fuerte y autónomo. Pero también se apoya en el manifiesto neoconcreto<sup>5</sup> redactado por Ferreira Gullar, que habla de no concebir la obra de arte como una máquina, ni como un objeto, sino como un *casi-cuerpo*, un ser orgánico. Por tanto, comparte con los neoconcretistas el abordaje fenomenológico de la obra de arte. Pero sin duda nuestro manifiesto va más allá, porque, como en él se dice, asume, propone y expande el arte como contribución revolucionaria a todos los campos de la sensibilidad y la conciencia del hombre, y da sentido a los trabajos sensoriales y a aquellos que buscan la participación del espectador.

**HT** En los años sesenta, en Brasil y en otras partes del mundo, hay en las prácticas artísticas un resurgimiento del cuerpo y de la subjetividad, que habían estado ausentes o reprimidos en las prácticas más abstractas, y también se empieza a pensar en la participación del observador.

**AMM** Sí, hay un cambio de actitud ante la obra de arte. El manifiesto, que fue una de las últimas declaraciones colectivas espontáneas que yo recuerde, lo hicimos para la exposición *Nova Objetividade Brasileira*. Esta exposición ha quedado como referencia en el arte contemporáneo de Brasil, porque ahí se manifestó ese cambio de actitud. Participaron artistas de muy diferentes tendencias, y también artistas originalmente neoconcretistas pero que ya estaban elaborando propuestas alejadas de las prácticas neoconcretas, como Lygia Clark, Lygia Pape y Hélio Oiticica.

**HT** ¿Cómo fue tu participación en *Nova Objetividade Brasileira*?

**AMM** Participé con una escultura de tejido embutido, una gran oreja que se titulaba *Pssiu!*, en alusión a la paranoia que había en el país con las escuchas telefónicas que practicaban los órganos represores del Gobierno, y también con xilografías.

**HT** Llama la atención que en las xilografías de los años sesenta (*ANNA*, *Glu Glu Glu*, *Pssiu!*, etc.) ya aparecen temas y actitudes que van a definir tu trabajo a lo largo de los años.

**AMM** Temas que en esos momentos estaban ocultos para mí, totalmente inconscientes. Todavía no me daba cuenta de lo que había debajo de la obra.

varios artistas coa achega teórica de Hélio Oiticica, rehabilita aspectos do *Manifesto Antropófago* da Semana de 22<sup>4</sup>, porque ten os mesmos propósitos de *brasildade*: quere unha arte brasileira forte e autónoma. Pero tamén se apoia no manifesto neoconcreto<sup>5</sup> redactado por Ferreira Gullar, que fala de non concibir a obra de arte como unha máquina, nin como un obxecto, senón como un *case-corpo*, un ser orgánico. Por tanto, comparte cos neoconcretistas a abordaxe fenomenolóxica da obra de arte. Pero sen dúbida o noso manifesto vai máis alá, porque, como nel se di, asume, propón e expande a arte como contribución revolucionaria a todos os eidos da sensibilidade e da conciencia do home, e dá sentido aos traballos sensoriais e a aqueles que buscan a participación do espectador.

**HT** Nos anos sesenta, en Brasil e noutras partes do mundo, hai nas prácticas artísticas un rexurdimento do corpo e da subxectividade, que estiveran ausentes ou reprimidos nas prácticas máis abstractas, e tamén se empeza a pensar na participación do observador.

**AMM** Si, hai un cambio de actitude perante a obra de arte. O manifesto, que foi unha das últimas declaracións colectivas espontáneas que eu recorde, fixémoslo para a exposición *Nova Objetividade Brasileira*. Esta exposición quedou como referencia na arte contemporánea de Brasil, porque aí se manifestou ese cambio de actitude. Participaron artistas de moi diferentes tendencias, e tamén artistas orixinalmente neoconcretistas pero que xa estaban elaborando propostas afastadas das prácticas neoconcretas, como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica.

**HT** Como foi a túa participación en *Nova Objetividade Brasileira*?

**AMM** Participei cunha escultura de tecido embutido, unha grande orella que se titulaba *Pssiu!*, en alusión á paranoia que había no país coas escoitas telefónicas que practicaban os órganos represores do Goberno, e tamén con xilografías.

**HT** Chama a atención que nas xilografías dos anos sesenta (*ANNA*, *Glu Glu Glu*, *Pssiu!*, etc.) xa aparecen temas e actitudes que van definir o teu traballo ao longo dos anos.

**AMM** Temas que neses momentos estaban ocultos para min, totalmente inconscientes. Aínda non me daba conta do que había debaixo da obra.

**HT** Que che interesaba nese momento?

**AMM** As obras dos anos sesenta están motivadas polas situacións e vivencias próximas, como a vida cotiá da muller. Aínda que para algúns críticos daquel momento o tema era prosaico, banal e obvio. O tema era socialmente descualificado e... séguese a ser. Por outro lado, a represión militar tamén formaba parte da nosa

**HT** ¿Qué te interesaba en ese momento?

**AMM** Las obras de los años sesenta están motivados por las situaciones y vivencias próximas, como la cotidianidad de la mujer. Aunque para algunos críticos de aquel momento el tema era prosaico, banal y obvio. El tema era socialmente descalificado y... lo sigue siendo. Por otro lado, la represión militar también formaba parte de nuestra cotidianidad, y hay obras con preocupaciones políticas y sociales como *O Herói* y *Glu Glu Glu*, ambas de 1966.

**HT** Entonces *Glu Glu Glu* está en la línea de otras obras posteriores como *Monumento à Fome*, o *Arroz e Feijão*, donde hablas de cómo está repartida la riqueza. ¿Alude al hambre?

**AMM** Sí, es una obra seminal que dio origen a otras tantas con las cuales he intentado abordar la pobreza y subvertir el sentimiento de impotencia y culpa que uno siente delante de la injusticia. Es el hambre de mi infancia, de Brasil y del mundo.

**HT** En tu trabajo hay, desde el principio, una búsqueda de lenguaje que tú asocias a la búsqueda de la identidad.

**AMM** Bueno, el afán que tenía en mi juventud de alcanzar una identidad ha desaparecido, porque he entendido que una identidad es un proceso dinámico de formación. Cuando llegas a articular un lenguaje, también se articulan los múltiples aspectos de la vida. Lo que sí supe intuitivamente era que, para mí, constituirme como persona, aprender a estar en el mundo con su desazón y su belleza, era también construirme como artista. Yo arrastraba traumas de infancia porque viví la guerra y la posguerra. Era la última de diez hermanos de una familia meridional, y, como ya he contado en mis escritos, a veces se olvidaban de mí en medio de los bombardeos. De niña, me quedaba inmóvil en una esquina de la casa durante horas. ¿Escaparía de una realidad que era muy dura? Carmela, mi nana, cuando me veía muy abstraída me llamaba amorosamente y yo abandonaba, de mala gana, mi lugar secreto de la mente. Me costaba regresar, para mí era un conflicto tener que vivir, y eso que era muy pequeña. Fue todo muy enriquecedor y muy terrible a la vez.

**HT** La condición de emigrante también debió de afectarte, porque cambias de país varias veces y has de adaptarte a idiomas y realidades diferentes en cada ocasión. Catherine de Zegher, en *Vida Afora/A Life Line*, habla de la personalidad dividida de la emigrante. Pero me pregunto si esta dualidad, esta escisión, es cultural o de personalidad.

**AMM** Yo creo que las dos cosas. De todos modos, los dos estados son reflejos de mi subconsciente. Uno, el que exprime la dualidad de la memoria de la cultura de mi infancia —que todavía considero real, tal como lo describe Norman Douglas en su libro *Vecchia Calabria*<sup>6</sup>—, y otro, la identidad dividida, el sentimiento

vida cotiá, e hai obras con preocupacións políticas e sociais como *O Herói* e *Glu Glu Glu*, ambas as dúas de 1966.

**HT** Entón *Glu Glu Glu* está na liña doutras obras posteriores como *Monumento à Fome*, ou *Arroz e Feijão*, onde falas de como está repartida a riqueza. Alude á fame?

**AMM** Si, é unha obra seminal que deu orixe a outras tantas coas cales intentei abordar a pobreza e subverter o sentimento de impotencia e culpa que un sente diante da inxustiza. É a fame da miña infancia, de Brasil e do mundo.

**HT** No teu traballo hai, desde o principio, unha busca de linguaxe que ti asocias á busca da identidade.

**AMM** Ben, o afán que tiña na miña xuventude de alcanzar unha identidade desapareceu, porque entendín que unha identidade é un proceso dinámico de formación. Cando chegas a articular unha linguaxe, tamén se articulan os múltiples aspectos da vida. O que si souben intuitivamente era que, para min, constituírme como persoa, aprender a estar no mundo co seu desacougo e a súa beleza, era tamén construírme como artista. Eu arrastraba traumas de infancia porque vivín a guerra e a posguerra. Era a última de dez irmáns dunha familia meridional, e, como xa contei nos meus escritos, ás veces esquecíanse de min no medio dos bombardeos. De nena, quedaba inmóbil nunha esquina da casa durante horas. Escaparía dunha realidade que era moi dura? Carmela, a miña coidadora, cando me vía moi abstraída chamaba por min amorosamente e eu abandonaba, de mala gana, o meu lugar secreto da mente. Custábame regresar, para min era un conflito ter que vivir, e iso que era moi pequena. Foi todo moi enriquecedor e moi terrible á vez.

**HT** A condición de emigrante tamén debeu de afectarte, porque cambias de país varias veces e tes que te adaptar a idiomas e realidades diferentes en cada ocasión. Catherine de Zegher, en *Vida Afora/A Life Line*, fala da personalidade dividida da emigrante. Pero pregunto se esta dualidade, esta escisión, é cultural ou de personalidade.

**AMM** Eu coido que as dúas cousas. De todos os xeitos, os dous estados son reflexos do meu subconsciente. Un, o que expresa a dualidade da memoria da cultura da miña infancia —que aínda considero real, tal como o describe Norman Douglas no seu libro *Vecchia Calabria*<sup>6</sup>—, e outro, a identidade dividida, o sentimento da nómada, a peregrina, que nunca atopa o lugar para se identificar e se sentir completa de que fala Catherine de Zegher. Por iso digo que a busca da linguaxe foi tamén un proceso de cura para min. O traballo de arte facilitoume situar no mundo os meus sentimentos, o invisible, e transformar a *falta* en compensación a través do constante proceso de elaboración de signos e

de la nómada, la peregrina, que nunca encuentra el lugar para identificarse y sentirse completa de que habla Catherine de Zegher. Por eso digo que la búsqueda del lenguaje fue también un proceso de cura para mí. El trabajo de arte me facilitó ubicar en el mundo mis sentimientos, lo invisible, y transformar la *falta* en compensación a través del constante proceso de elaboración de signos y metáforas. Por otro lado, mi subconsciente vendría a legitimar visiblemente lo dual como es realmente: natural. Esto se ve claramente en la xilografía ANNA.

**HT** Curiosamente el año en que logras la nacionalidad brasileña, en 1968, te vas a vivir a Nueva York.

**AMM** Fui a Nueva York porque mi marido había obtenido una beca. En aquel momento era un lugar importante para el arte, estaba el pop y el arte conceptual daba sus primeros pasos, una situación paralela a lo que estaba ocurriendo en Brasil. Había muchos artistas latinoamericanos viviendo allí, y la mayoría estábamos autoexiliados, no porque estuviéramos perseguidos por la dictadura sino porque era muy difícil producir arte en el estado de represión en que nos encontrábamos en América Latina. Yo me sentía incómoda, pues era como intentar comer las migajas de la mesa de los ricos, y de la mesa de un país que estaba apoyando a las dictaduras en nuestro continente.

**HT** ¿Estuviste tres años?

**AMM** Fueron dos años y medio, y difíciles. Llegué sin saber hablar inglés, con dos niños de 2 y 4 años, respectivamente. Hablaba español, la lengua de los inmigrantes y los descalificados, e italiano cuando iba a Little Italy a comprar. Los artistas latinoamericanos que frecuentábamos no sabían que yo era artista, seguramente porque no me mostraba como tal. Recuerdo que en nuestro *loft* en el Bowery, en 1970, un periódico de Brasil, no recuerdo cuál, hizo un reportaje sobre los artistas brasileños que estaban viviendo en Nueva York en aquel momento. Estaban Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Ivan Freitas, Roberta Delamonica y, claro, mi propio marido, Rubens Gerchman. Nadie me invitó a participar en el reportaje y me tocó pasar la bandeja con el café... Imagínate mi estado de ánimo. De nada me había valido participar en las exposiciones *Opinião 66* y *Nova Objetividade Brasileira* en 1967. ¿Sería mía la culpa? Era evidente que mis compañeros y mi marido me veían como a una extranjera. Y tenían su parte de razón. Solo me quedaba seguir adelante con el proyecto de construírme como persoa y como artista.

**HT** Sin embargo, en 1971, cuando vivías en Nueva York, te dieron una beca de artista, ¿no es así?

**AMM** Ocurrió que un día Rubens mostró mis xilografías de los años sesenta a Luis Camnitzer, un artista uruguayo que había venido a visitarlo, y le gustaron. Fácilmente me consiguió una beca en

metáforas. Por outro lado, o meu subconsciente viría lexitimar visiblemente o dual como é realmente: natural. Isto vese claramente na xilografía *ANNA*.

**HT** Curiosamente o ano en que logras a nacionalidade brasileira, en 1968, vas vivir a Nova York.

**AMM** Fun a Nova York porque o meu marido obtivera unha bolsa. Daquela era un lugar importante para a arte, estaba o pop e a arte conceptual daba os seus primeiros pasos, unha situación paralela ao que estaba ocorrendo en Brasil. Había moitos artistas latinoamericanos vivindo alí e a maioría estábamos autoexiliados, non porque estiveramos perseguidos pola ditadura senón porque era moi difícil producir arte no estado de represión en que nos encontrabamos en América Latina. Eu sentíame incómoda, pois era como intentar comer as migallas da mesa dos ricos, e da mesa dun país que estaba apoiando ás ditaduras no noso continente.

**HT** Estiveches tres anos?

**AMM** Foron dous anos e medio, e difíciles. Cheguei sen saber falar inglés, con dous nenos de 2 e 4 anos, respectivamente. Falaba español, a lingua dos inmigrantes e os descualificados, e o italiano cando ía a Little Italy comprar. Os artistas latinoamericanos que frecuentabamos non sabían que eu era artista, seguramente porque non me mostraba como tal. Recordo que no noso loft no Bowery, en 1970, un periódico de Brasil, non recordo cal, fixo unha reportaxe sobre os artistas brasileiros que estaban vivindo en Nova York naquel momento. Estaban Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Ivan Freitas, Roberta Delamonica e, claro, o meu propio marido, Rubens Gerchman. Ninguén me invitou a participar na reportaxe e tocume pasar a bandexa co café... Imaxina o meu estado de ánimo. De nada me valera participar nas exposicións *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira* en 1967. Sería miña a culpa? Era evidente que os meus compañeiros e o meu marido me vían como unha estranxeira. E tiñan a súa parte de razón. Só me quedaba seguir adiante co proxecto de construírme como persoa e como artista.

**HT** No entanto, en 1971, cando vivías en Nova York, déronche unha bolsa de artista, non si?

**AMM** Ocorreu que un día Rubens mostrou as miñas xilografías dos anos sesenta a Luis Camnitzer, un artista uruguaio que o viñera visitar, e gustáronlle. Facilmente me conseguiu unha bolsa no International Pratt Graphic Center, onde era profesor. Eran talleres destinados a artistas estranxeiros. Alí abandonei a figuración e realicei os primeiros gravados en metal: *Escape Point* e *Escape Angle*. Esta volta ao traballo despois dun longo tempo de inactividade axudoume a redefinir a miña vida. Decidín separarme de Rubens e regresar a Brasil.

el International Pratt Graphic Center, donde era profesor. Eran talleres destinados a artistas extranjeros. Allí abandoné la figuración y realicé los primeros grabados en metal: *Escape Point* y *Escape Angle*. Esta vuelta al trabajo después de un largo tiempo de inactividad me ayudó a redefinir mi vida. Decidí separarme de Rubens y regresar a Brasil.

**HT** Los setenta, la época en que vuelves a Brasil, es una época muy productiva, no solo trabajas en las series de dibujos sino que empiezas a utilizar otros medios, película Super 8, fotos e instalaciones.

**AMM** Regresé a Brasil y al trabajo. Y en todo tenía que comenzar desde cero: reanudar mi carrera y conseguir mantenerme económicamente sin un compañero al lado que me representara, porque todavía era una sociedad en la que el hombre te representaba, estoy hablando del inicio de los setenta (y la verdad, no sé si ha cambiado tanto). Me busqué el sustento realizando los trabajos más diversos, hasta que empecé a estampar tejidos para industrias de Río de Janeiro y São Paulo como *free lance*, y después encontré trabajo en una fábrica. Lo compaginaba con el trabajo sobre papel y la investigación sobre nuevos medios: los films en Super 8, las *performances* y las instalaciones. Yo, que soy tan impaciente en la vida, me sorprende con la paciencia que tengo en mi trabajo.

**HT** Hay toda una serie de trabajos en papel donde lo cortas o lo rasgas, luego lo coses o lo superpones en capas, dejando que aparezca el espacio de atrás, que normalmente no se ve. Los primeros trabajos en los que cortas el papel y muestras el lado oculto son una serie de grabados.

**AMM** Con la técnica del grabado estás en contacto por un lado con la matriz *negativa* y por otro, con el papel *positivo*, y en consecuencia con el anverso y el reverso, el dentro y el fuera. Desde las primeras xilografías, yo estaba intrigada por el reverso del papel, ese otro espacio que está ausente pero latente. Ahora, con el grabado en metal me instigaban las nuevas posibilidades que se anunciaban. Empecé a imprimir los dos lados del papel: derecho y revés, y luego con cortes y dobleces de la superficie incorporé el lado de atrás del papel en la obra. Titulé esta serie *Gravuras/Objetos*; para mí son importantes por ser generadores de otras series de dibujos como los *Projetos Construídos* y los *Desenhos/Objetos*.

**HT** Todas estas series amplían el concepto de dibujo, porque no utilizas los métodos tradicionales.

**AMM** Hay un crecimiento en el momento en que el papel deja de ser solamente la superficie que recibe la impresión del grabado o el dibujo y pasa a ser materia, un cuerpo. Un material con el que se puede construir y dramatizar como pasa con los *Projetos Construídos*, *Desenhos/Objetos*, y *Livros/Objetos*, que son obras

**HT** Os setenta, a época en que volves a Brasil, é unha época moi produtiva, non só traballas nas series de debuxos senón que empezas a utilizar outros medios, película Super 8, fotos e instalacións.

**AMM** Regresei a Brasil e ao traballo. E en todo tiña que comezar desde cero: reiniciar a miña carreira e conseguir manterme economicamente sen un compañeiro ao lado que me representase, porque aínda era unha sociedade en a que o home te representaba, estou falando do inicio dos setenta (e a verdade, non sei se cambiou tanto). Busquei o sustento realizando os traballos máis diversos, até que empecei a estampar tecidos para industrias de Río de Xaneiro e São Paulo como *free lance*, e despois encontrei traballo nunha fábrica. Compaxinábao co traballo sobre papel e a investigación sobre novos medios: os filmes en Super 8, as *performances* e as instalacións. Eu, que son tan impaciente na vida, sorpréndome coa paciencia que teño no meu traballo.

**HT** Hai toda unha serie de traballos en papel onde o cortas ou o rachas, logo cóselo ou superpola en capas, deixando que apareza o espazo de atrás, que normalmente non se ve. Os primeiros traballos nos que cortas o papel e mostras o lado oculto son unha serie de gravados.

**AMM** Coa técnica do gravado estás en contacto por un lado coa matriz *negativa* e por outro, co papel *positivo*, e en consecuencia co anverso e o reverso, o dentro e o fóra. Desde as primeiras xilografías, eu estaba intrigada polo reverso do papel, esoutro espazo que está ausente pero latente. Agora, co gravado en metal instigábanme as novas posibilidades que se anunciaban. Empecei a imprimir os dous lados do papel: dereito e revés, e logo con cortes e dobras da superficie incorporei o lado de atrás do papel na obra. Titulei esta serie *Gravuras/Objetos*; para min son importantes por ser xeradores doutras series de debuxos como os *Projetos Construídos* e os *Desenhos/Objetos*.

**HT** Todas estas series amplían o concepto de debuxo, porque non utilizas os métodos tradicionais.

híbridas, donde los elementos tradicionales del dibujo cohabitan con cortes, rasgaduras e hilo de costura.

**HT** El vacío en tu trabajo no es *ausencia de ser*, al contrario, es un vacío activo. Hablas de él en los *Desenhos/Objetos* de los setenta, pero también en las esculturas que haces en los años noventa utilizando el molde como *la sombra del otro*.

**AMM** Creo que todos poseemos una extraña e indefinida nostalgia del vacío. Una memoria anterior nos refiere a algo como ya conocido. ¿Será la memoria del vientre de la madre? Recuerdo la nostalgia que sentía en mi niñez, un incomprensible anhelo de retorno, una nostalgia de lugar. Más tarde reconocería esta nostalgia de un lugar anímico como la pulsión que guiaba la construcción de los *Desenhos/Objetos* de la década de los setenta. Los hilos de costura, con sus trayectorias atravesando las capas de papeles rasgados, insinúan y representan lo lleno, potenciando la fascinación del infinito. Además, la vida se renueva en contenedores como los huecos de la tierra, los úteros, y así sabemos que las dos realidades, lleno y vacío, son una sola cosa. Esto para mí quedó muy claro con el trabajo y el proceso de la escultura con molde, donde se da la constante copulación del lleno y el vacío, del vacío y el lleno. El positivo genera el negativo, que a su vez genera el positivo, y el molde conserva la memoria del positivo que lo originó; aquí el vacío es la memoria, es *la sombra del otro*, la presencia anterior.

**HT** En ambos casos, en los *Desenhos/Objetos* de los setenta y en las esculturas hechas con molde de los noventa, hay un interés por el espacio que no se ve, el espacio oculto. El que un tema aparezca en unos trabajos y luego vuelva a aparecer años más tarde y utilizando otro medio, es una constante en tu trabajo, que no es lineal ni cronológico, ni en sus intereses ni en los medios que emplea. Por eso cuando se ve en conjunto, lo que se despliega es una estructura rizomática, en la que los trabajos serían como eslabones semióticos, cargados de gestos, percepciones, actitudes, intereses. Estos eslabones, los trabajos, establecen conexiones transversales entre sí creando una red, de manera que los significados, de un trabajo a otro, reverberan y



É o que sobra, da serie *Fotopoemação*, 1974. Fotografía: Max Nauenberg



**AMM** Hai un crecemento no momento en que o papel deixa de ser soamente a superficie que recibe a impresión do gravado ou o debuxo e pasa a ser materia, un corpo. Un material co que se pode construír e dramatizar como pasa cos *Projetos Construídos*, *Desenhos/Objetos*, e *Livros/Objetos* que son obras híbridas, onde os elementos tradicionais do debuxo cohabitan con cortes, rachaduras e fío de costura.

**HT** O baleiro no teu traballo non é *ausencia de ser*, ao contrario, é un baleiro activo. Falas del nos *Desenhos/Objetos* dos setenta, pero tamén nas esculturas que fas nos anos noventa utilizando o molde como *a sombra do outro*.

**AMM** Creo que todos posuímos unha estraña e indefinida nostalxia do baleiro. Unha memoria anterior refírenos a algo como xa coñecido. Será a memoria do ventre da nai? Recordo a nostalxia que sentía na miña nenez, un incomprensible anhelo de retorno, unha nostalxia de lugar. Máis tarde reconecería esta nostalxia dun lugar anímico como a pulsión que guiaba a construción dos *Desenhos/Objetos* da década dos setenta. Os fíos de costura, coas súas traxectorias atravesando as capas de papeis rachados, insinúan e representan o cheo, potenciando a fascinación do infinito. Ademais, a vida renóvase en contedores como os ocos da terra, os úteros, e así sabemos que as dúas realidades, cheo e baleiro, son unha soa cousa. Isto para min quedou moi claro co traballo e o proceso da escultura con molde, onde se dá a constante copulación do cheo e o baleiro, do baleiro e o cheo. O positivo xera o negativo, que á súa vez xera o positivo, e o molde conserva a memoria do positivo que o orixinou; aquí o baleiro é a memoria, é *a sombra do outro*, a presenza anterior.

**HT** En ambos os casos, nos *Desenhos/Objetos* dos setenta e nas esculturas feitas con molde dos noventa, hai un interese polo espazo que non se ve, o espazo oculto. O que un tema apareza nuns traballos e logo volva aparecer anos máis tarde e utilizando outro medio, é unha constante no teu traballo, que non é lineal nin cronolóxico, nin nos seus intereses nin nos medios que emprega. Por iso cando se ve en conxunto, o que se desprega é unha estrutura rizomática, na que os traballos serían como elos semióticos, cargados de xestos, percepcións, actitudes, intereses. Estes elos, os traballos, establecen conexións transversais entre si creando unha rede, de maneira que os significados, dun traballo a outro, reverberan e amplíanse. Falamos do interese polo espazo oculto, pero poderíamos mencionar a serialidade, as topoloxías, o igual e o diferente, e tantos outros.

**AMM** Así é, en todos estes anos a obra desenvolveuse en espiral, xirando arredor de puntos centrais, que agora se afastan, agora se aproximan. É dicir, sempre retorna aos puntos de interese dos que o traballo se alimenta, ou onde se fundamenta para seguir

se amplían. Hemos hablado del interés por el espacio oculto, pero podríamos mencionar la serialidad, las topologías, lo igual y lo diferente, y tantos otros.

**AMM** Así es, en todos estos años la obra se desarrolló en espiral, girando en torno a puntos centrales, que ahora se alejan, ahora se aproximan. Es decir, siempre retorna a los puntos de interés de los que el trabajo se alimenta, o se funda para seguir adelante. Como por ejemplo, los aspectos modestos de lo cotidiano: la comida, el trabajo manual, el dibujo, la costura, el modelado. A partir de estos, movida por el deseo y las necesidades, elaboro metáforas con el cuerpo: la digestión, la defecación, el dentro y el fuera. También a través del cuerpo se manifiesta lo político; un ejemplo claro son las fotografías de la serie *Fotopoemação* de los años setenta. Y un reflejo de mi yo interrelacionado con los otros son las cuestiones referentes a los mapas, las fronteras, el aquí y el allá, la territorialidad y la extraterritorialidad. Y finalmente, tenemos el interés por lo grande, por lo trascendente: la búsqueda de la totalidad, el infinito, con la repetición y la sustentación de la serialidad.

**HT** Tus películas de los años setenta, como las *Fotopoemações* y algunas acciones, son una reacción al clima político, a la dictadura de Brasil; pero, como en todos tus trabajos, hay otros muchos significados enlazados. ¿Cuál es el primer film que realizas?

**AMM** *In-Out (Antropofagia)*, en 1973. El título hace referencia al *Manifesto Antropófago* de la Semana de Arte Moderna de 22. Existe todo un significado mitológico en la palabra *antropofagia* en la cultura brasileña. La historia de nuestra antropología dice que nuestro indio se comía al enemigo, lo incorporaba con la intención de dominarlo. Este es un buen significado para este film en Super-8: comer los órganos represores de la dictadura, los enemigos de la libertad en aquel momento. Entretanto, como dices, hay muchos otros significados. Hay un intento de la boca femenina por articular palabras, el descubrimiento del lenguaje. Así como la tentativa de establecer un diálogo con la boca masculina. No hay una historia lineal.

En el montaje, las imágenes tienen significados pero no especifican, podemos cambiarlas de posición en la línea del montaje y el resultado continuará siendo el mismo, justamente porque no depende de una lógica lineal del lenguaje. Un conjunto de imágenes con sus significados se suceden, construyen una estructura de significados que expresan emociones. La estructura del film es combinatoria, como un juego de ajedrez. Este mismo tipo de estructura de montaje se encuentra en la casi totalidad de los films y vídeos que he hecho hasta el momento. En cierta manera, esta misma estructura de combinaciones mutantes la reencontramos en las series de dibujos que fueron realizados a partir de 1993, como *Marcas da Gota* o *Vestígios* y también en las esculturas/instalaciones.

adiante. Como por exemplo, os aspectos modestos do cotián: a comida, o traballo manual, o debuxo, a costura, o modelado. A partir destes, movida polo desexo e as necesidades, elaboro metáforas co corpo: a dixestión, a defecación, o dentro e o fóra. Tamén a través do corpo se manifesta o político; un exemplo claro son as fotografías da serie *Fotopoemação* dos anos setenta. E un reflexo do meu *eu* interrelacionado cos outros son as cuestións referentes aos mapas, as fronteiras, o aquí e o alá, a territorialidade e a extraterritorialidade. E finalmente, temos o interese polo grande, o transcendente: a busca da totalidade, o infinito, coa repetición, e a sustentación da serialidade.

**HT** As túas películas dos anos setenta, como as *Fotopoemações* e algunhas accións, son unha reacción ao clima político, á ditadura de Brasil; pero, como en todos os teus traballos, hai outros moitos significados enlazados. Cal é o primeiro filme que realizas?

**AMM** *In-Out (Antropofagia)*, en 1973. O título fai referencia ao *Manifesto Antropófago* da Semana de Arte Moderna de 22. Existe todo un significado mitolóxico na palabra *antropofaxia* na cultura brasileira. A historia da nosa antropoloxía di que o noso indio comía o inimigo, o incorporaba coa intención de dominalo. Este é un bo significado para este filme en Super 8: comer os órganos represores da ditadura, os inimigos da liberdade daquela. Entrementes, como dis, hai moitos outros significados. Hai unha tentativa da boca feminina de articular palabras, o descubrimento da linguaxe. Así como a tentativa de establecer un diálogo coa boca masculina. Non hai unha historia lineal.

Na montaxe, as imaxes teñen significados pero non especifican, podemos cambialas de posición na liña da montaxe e o resultado continuará sendo o mesmo, xustamente porque non depende dunha lóxica lineal da linguaxe. Un conxunto de imaxes cos seus significados succédense, constrúen unha estrutura de significados que expresan emocións. A estrutura do filme é combinatoria, como un xogo de xadrez. Este mesmo tipo de estrutura de montaxe atópase na case totalidade dos filmes e vídeos que fixen até o momento. En certa maneira, esta mesma estrutura de combinacións mutantes reencontrámola nas series de debuxos que foron realizados a partir de 1993, como *Marcas da Gota* ou *Vestígios* e tamén nas esculturas/instalacións.

**HT** Gustárame que falaras do *happening* colectivo *Mitos Vadios* que fixestes a final dos anos setenta, e no que participaches con dous traballos: *Monumento à Fome* e *Estado Escatológico*; ambos os dous aluden aos dous extremos —a comida e a defecación— da cuestión dixestiva.

**AMM** Volvo de novo á cuestión da dixestión, enfocando os problemas sociais e a eterna fame do mundo. Foi en 1978. O

**HT** Me gustaría que hablaras del *happening* colectivo *Mitos Vadios* que hicisteis a final de los años setenta, y en el que participaste con dos trabajos: *Monumento à Fome* y *Estado Escatológico*; ambos aluden a los dos extremos —la comida y la defecación— de la cuestión digestiva.

**AMM** Vuelvo de nuevo a la cuestión de la digestión, enfocando los problemas sociales y la eterna hambre del mundo. Fue en 1978. El título, *Mitos Vadios*, hace alusión a *Mitos e Magia*, tema de la I Bienal Latinoamericana que se inauguró en São Paulo: el primer evento importante tras la dictadura y al inicio de la apertura democrática del país. Los artistas disentíamos del tema. ¿Cómo podían hablar de *Mitos e Magia* después de tanto tiempo de represión en Brasil y en Latinoamérica? Para demostrar nuestro desacuerdo, los artistas, con Hélio Oiticica y Edwaldo Granado a la cabeza, ocupamos un terreno abandonado en la calle Augusta, que era la calle del comercio elegante de São Paulo. Yo participé con *Estado Escatológico*, una ironía sobre las pretensiones de consumo de las clases altas, presentando varios tipos de papel de váter colgado de una pared, desde el más caro al más barato, incluyendo papel de periódico y hojas de plantas. Y el otro trabajo era *Monumento à Fome*: se trataba de dos sacos de treinta kilos de arroz y otro de judías, los alimentos básicos de Brasil. Estaban sobre una mesa atados con una cinta negra, el símbolo del duelo. Recuerdo que el artista Antonio Emmanuel tachó la obra de estática y museográfica porque estaba en una mesa. Quería destruirla y, como yo me opuse, me agredió físicamente [risas]; creo que estaba un poco bebido.

**HT** En la instalación *Arroz e Feijão* sigues con lo digestivo, aunque en última instancia *Arroz e Feijão* habla de transformación, la de la comida que se come y la de las semillas que germinan en los platos.

**AMM** Es que en 1979, finalmente los militares permiten que el país avance hacia la apertura democrática. Es un momento de ajuste, pero el país está lejos del equilibrio. Monto la instalación *Arroz e Feijão* por primera vez en un *Artist's Space*, una sala cedida por la Alianza Francesa de Río de Janeiro, en Botafogo. El espacio surge de la necesidad por parte de un grupo de artistas cariocas —Ana Linnemann, Amélia Toledo, Luiz Ferreira, Maria do Carmo Secco, Maria Luisa Saddi, Mauro Kleiman, Osmar Fonseca y Rogério Luz— de promover debates y exposiciones en aquel momento de esperanza para la nación. *Arroz e Feijão* fue la primera muestra en el espacio. La exposición consistía en una gran mesa cubierta con un mantel negro, que parecía un catafalco, dispuesta para comer. En los platos blancos las semillas de arroz y porotos germinaban en la tierra. En los cuatro ángulos de la sala se comía realmente arroz y porotos sobre cuatro mesas blancas, y cuando acabábamos de comer nos poníamos a discutir la propuesta del trabajo, el arte,

título, *Mitos Vadios*, fai alusión a Mitos e Maxia, tema da I Bienal Latinoamericana que se inaugurou en São Paulo: primeiro evento importante despois da ditadura e ao inicio da apertura democrática do país. Os artistas disentiamos do tema. Como podían falar de *Mitos e Maxia* despois de tanto tempo de represión en Brasil e en América Latina? Para demostrar o noso desacordo, os artistas, con Hélio Oiticica e Edwaldo Granado á cabeza, ocupamos un terreo abandonado na rúa Augusta, que era a rúa do comercio elegante de São Paulo. Eu participei con *Estado Escatológico*, unha ironía sobre as pretensións de consumo das clases altas, presentando varios tipos de papel de váter colgado dunha parede, desde o máis caro ao máis barato, incluíndo papel de periódico e follas de plantas. E o outro traballo era *Monumento à Fome*: tratábase de dous sacos de trinta quilos de arroz e outro de feixóns, os alimentos básicos de Brasil. Estaban sobre unha mesa atados cunha fita negra, o símbolo do dó. Recordo que o artista Antonio Emmanuel tachou a obra de estática e museográfica porque estaba nunha mesa. Quería destruíla e, como eu me opuxen, agredíume fisicamente [risas], creo que estaba un pouco bebido.

**HT** Na instalación *Arroz e Feijão* segues co dixestivo, aínda que en última instancia *Arroz e Feijão* fala de transformación, a da comida que se come e a das sementes que xermolan nos pratos.

**AMM** É que en 1979, finalmente os militares permiten o país avanzar cara á apertura democrática. É un momento de axuste, pero o país está lonxe do equilibrio. Monto a instalación *Arroz e Feijão* por primeira vez en Artist's Space, unha sala cedida pola Alianza Francesa de Río de Xaneiro, en Botafogo. O espazo xorde da necesidade por parte dun grupo de artistas cariocas —Ana Linnemann, Amélia Toledo, Luíz Ferreira, Maria do Carmo Secco, Maria Luisa Saddi, Mauro Kleiman, Osmar Fonseca e Rogério Luz— de promover debates e exposicións naquel momento de esperanza para a nación. *Arroz e Feijão* foi a primeira mostra no espazo. A exposición consistía nunha gran mesa cuberta cun mantel negro, que parecía un catafalco, disposta para comer. Nos pratos brancos as sementes de arroz e porotos xermolaban na terra. Nos catro ángulos da sala comíase realmente arroz e porotos sobre catro mesas brancas, e cando acabábase de comer puñámonos a discutir a proposta do traballo, a arte, o momento nacional, etc. Falar do estómago, da fame, é empezar un ciclo de renovación, porque aquí a vida resiste á morte. A semente xermola e renova as esperanzas. A pesar de que no mundo un terzo da poboación come polos outros dous terzos, que nalgúns casos literalmente morren de fame.

**HT** En 1981 fas a *performance Entrevidas*, que evoca as pulsións de vida e de morte, Eros e Tánatos.

el momento nacional, etc. Hablar del estómago, del hambre, es empezar un ciclo de renovación, porque aquí la vida resiste a la muerte. La semilla germina y renueva las esperanzas. A pesar de que en el mundo un tercio de la población come por los otros dos tercios, que en algunos casos literalmente mueren de hambre.

**HT** En 1981 haces la *performance Entrevidas*, que evoca las pulsiones de vida y de muerte, Eros y Tánatos.

**AMM** En las *performances* e instalaciones del arte contemporáneo hay una subversión inmanente porque se potencian las necesidades de uno en el sentido de re-hacer represiones. En el caso de *Entrevidas*, esto llega a ser literal, dado que es una respuesta a la represión de la dictadura. No es de extrañar que este tipo de trabajos causen extrañeza y sean tan indigestos.

**HT** En el 82, estás todo un año viajando.

**AMM** La verdad es que ansiaba una pausa en mi vida para poder seguir adelante.

Consigo juntar dinero y viajo a Italia, Nueva York y Caracas, los lugares donde anteriormente había vivido. Iba en busca de algo que ya no existía. La Anna del pasado estaba muerta, solo permanecía viva en mi memoria. Después de viajar durante un año, vuelvo a Río de Janeiro. Finalmente percibo lo importante que es Brasil para mí y consigo fundar mi territorio: soy una artista de Brasil.

**HT** Y ahora que ya has aceptado que Brasil, siguiendo con el principio de la antropofagia, te ha comido, te vas a vivir a Argentina en 1984.

**AMM** Es que al volver me encontré con el artista argentino Víctor Grippo, y después de muchos años vuelvo a estar en pareja. Vivimos entre Río de Janeiro y Buenos Aires. Ahora trabajo a un ritmo muy lento y prácticamente no participo en el medio artístico. Pasé por una situación similar después de mi primera boda. Pero las paradas a veces son muy regeneradoras, cuando vuelves a empezar te das cuenta de que has estado en estado de gestación.

**HT** Durante esos años en Argentina, pintas. ¿Era la primera vez que pintabas?

**AMM** Bueno, sí y no, porque había pintado en la escuela. Fue como en los cuentos mitológicos, cuando el personaje está perdido y vuelve al inicio. Yo hice lo mismo: recomienzo desde el soporte tradicional. Paso días delante de la misma tela. Pinto la forma del cero 0, el óvulo, o más bien la sugiero, pues casi no se ve. En movimientos dialécticos construyo y deconstruyo la imagen sobre la tela. Unas pinceladas pintan la imagen y las siguientes la hacen desaparecer. Luego comienzo de nuevo, y así sucesivamente. Trabajo en una dualidad que me desespera porque no consigo

**AMM** Nas *performances* e instalacións da arte contemporánea hai unha subversión inmanente porque se potencian as necesidades de un no sentido de re-facer represións. No caso de *Entrevistas*, isto chega a ser literal, dado que é unha resposta á represión da ditadura. Non é de estrañar que este tipo de traballos causen estrañeza e sexan tan indixestos.

**HT** No 82, estás todo un ano viaxando.

**AMM** A verdade é que ansiaba unha pausa na miña vida para poder seguir adiante.

Consigo xuntar cartos e viaxo a Italia, Nova York e Caracas, os lugares onde anteriormente vivira. Ía á busca de algo que xa non existía. A Anna do pasado estaba morta, só permanecía viva na miña memoria. Despois de viaxar durante un ano, volvo a Río de Xaneiro. Finalmente percibo o importante que é Brasil para min e consigo fundar o meu territorio: son unha artista de Brasil.

**HT** E agora que xa aceptaches que Brasil, seguindo co principio da antropofaxia, te comeu, vas vivir a Arxentina en 1984.

**AMM** É que ao volver atopeime co artista arxentino Víctor Grippo, e despois de moitos anos volvo a estar en parella. Vivimos entre Río de Xaneiro e Bos Aires. Agora traballo a un ritmo moi lento e practicamente non participo no medio artístico. Pasei por unha situación similar despois da miña primeira voda. Pero as paradas por veces son moi rexeneradoras, cando volves a empezar decátaste de que estiveches en estado de xestación.

**HT** Durante eses anos en Arxentina, pintas. Era a primeira vez que pintabas?

**AMM** Pois, si e non, porque pintara na escola. Foi como nos contos mitolóxicos, cando o personaxe está perdido e volve ao inicio. Eu fixen o mesmo: recomezo desde o soporte tradicional. Paso días diante da mesma tea. Pinto a forma do cero *O*, o óvulo, ou máis ben suxíroa, pois case non se ve. En movementos dialécticos constrúo e deconstrúo a imaxe sobre a tea. Unhas pinceladas pintan a imaxe e as seguintes fana desaparecer. Logo comezo de novo, e así sucesivamente. Traballo nunha dualidade que me desespera porque non consigo entender o que busco. Gustaríame ter unha resposta definitiva. Como Fontana cando chama á súa serie de pinturas de ovos *Fine di Dio*, unha sentenza onde non cabe a dúbida. Para min o *O* viría ser, como din os hindús, “A aura do nada, anterior á realización e raíz da diversidade”. Mira ti que enguedellada andaba!

**HT** Ao volver a Río de Xaneiro en 1989, empezas a traballar con barro, con arxila. Son as esculturas de parede *Novas Paisagens* os primeiros traballos?

**AMM** Inicio unha serie de esculturas que executo co proceso tradicional da escultura con molde: primeiro traballo o

entender lo que busco. Me hubiera gustado tener una respuesta definitiva. Como Fontana cuando llama a su serie de pinturas de huevos *Fine di Dio*, una sentencia donde no cabe la duda. Para mí el *O* vendría a ser, como dicen los hindús, “El aura de la nada, anterior a la realización y raíz de la diversidad”. ¡Mira tú en qué lío estaba metida!

**HT** Al volver a Río de Janeiro en 1989, empiezas a trabajar con barro, con arcilla. ¿Son las esculturas de pared *Novas Paisagens* los primeros trabajos?

**AMM** Inicio una serie de esculturas que ejecuto con el proceso tradicional de la escultura con molde: primero trabajo el modelado de la arcilla, luego la ejecución del molde y el positivo final en yeso, o en cemento. Estoy volviendo a elaborar cuestiones territoriales, pero ahora a través de lo táctil.

**HT** ¿Vuelves a elaborar cartografías como en los *Mapas Mentais*?

**AMM** Claro, porque, como siempre que estoy perdida, pienso en el territorio. El territorio como forma de reconocimiento de dónde me encuentro. Un pedazo de arcilla sobre una mesa de por sí se constituye como topología. Esto es lo que me guió para realizar estos objetos que luego pintaba al óleo. Observa que la forma oval de las pinturas reaparece en estos suelos desérticos que evocan lo primigenio, la génesis, y que parecen estar al límite del lenguaje entre la naturaleza y la cultura. También sugieren una extraterritorialidad, como visto desde fuera del paisaje de la tierra.

**HT** La instalación *De Vita Migrare Anno MCMXCI* que presentaste en la Bienal de São Paulo en 1991, también evoca la extraterritorialidad, el hombre y el cosmos.

**AMM** El título en latín significa literalmente ‘emigrar de la vida, año 1991’. La migración y la muerte son metáforas de sí mismas. Presenté esta instalación después de haber terminado la serie *Novas Paisagens*, y es también un paisaje donde se habla de la relatividad espacial y se juega con las nociones de lo pequeño y lo inmenso, del dentro y del fuera, de territorialidad (el aquí) y de extraterritorialidad (el allá). Así como la xilografía *ANNA* marcó el abandono de la representación, esta instalación marcará la línea divisoria respecto de lo que vino después, en los noventa. Yo emigré de mi lenguaje a nivel psíquico y anímico, comenzando un momento nuevo para mi obra.

**HT** Empiezas haciendo escultura de manera tradicional, con molde, pero trabajando formas básicas, mínimas.

**AMM** La metodología de la arcilla, el amasar, cortar y compactar pasaron a ser parte importante del vocabulario escultórico. Lo mismo hago con el sistema arcaico de los ceramistas denominado *cobritas* y *rollitos*. Son procedimientos comunes a todos, porque es el material el que lo pide. Pero yo los incorporo como parte de mi lenguaje y los hago visibles en mi trabajo.

modelado da arxila, logo a execución do molde e o positivo final en xeso, ou en cemento. Estou volvendo a elaborar cuestións territoriais, pero agora a través do táctil.

**HT** Volves elaborar cartografías como nos *Mapas Mentais*?

**AMM** Claro, porque, como sempre que estou perdida, penso no territorio. O territorio como forma de recoñecemento de onde me encontro. Un anaco de arxila sobre unha mesa en por si constitúese como topoloxía. Isto é o que me guiou para realizar estes obxectos que logo pintaba ao óleo. Observa que a forma oval das pinturas reaparece nestes chans desérticos que evocan o primixenio, a xénese, e que parecen estar ao límite da linguaxe entre a natureza e a cultura. Tamén suxiren unha extraterritorialidade, como visto desde fóra da paisaxe da terra.

**HT** A instalación *De Vita Migrare Anno MCMXCI* que presentaches na Bienal de São Paulo en 1991, tamén evoca a extraterritorialidade, o home e o cosmos.

**AMM** O título en latín significa literalmente: 'emigrar da vida, ano 1991'. A migración e a morte son metáforas de si mesmas. Presentei esta instalación despois de ter rematado a serie *Novas Paisagens*, e é tamén unha paisaxe onde se fala da relatividade espacial e se xoga coas nocións do pequeno e o inmenso, do dentro e do fóra, de territorialidade (o aquí) e de extraterritorialidade (o alá). Así como a xilografía *ANNA* marcou o abandono da representación, esta instalación marcará a liña divisoria respecto do que veu despois, nos noventa. Eu emigrei da miña linguaxe a nivel psíquico e anímico, comezando un momento novo para a miña obra.

**HT** ¿Es *Um, Nenhum, Cem Mil* el primer trabajo donde una forma sencilla se repite de manera serial, donde se da la repetición y la diferencia?

**AMM** Sí, formas básicas producidas por las manos, iguales y diferentes, se adicionan en el cuerpo de la escultura. Igual que en la naturaleza no se repiten, en lo igual hay lo diferente. Este trabajo con la multiplicidad, igual que la obra de Pirandello de donde tomé el título *Uno, Nessuno e Centomila*, discute la identidad. Pues las formas, una al lado de la otra, en la obra se afirman y se anulan en la semejanza y en la diferencia al repetirse. También en una plaza eres uno y eres ninguno, porque tu identidad se disuelve y eres cien mil.

**HT** A partir de aquí empiezas lo que llamas esculturas/instalaciones, que son series de esculturas hechas con molde pero que son series abiertas, porque les vas añadiendo o quitando partes, los segmentos. Antes hablabas por ejemplo de São.

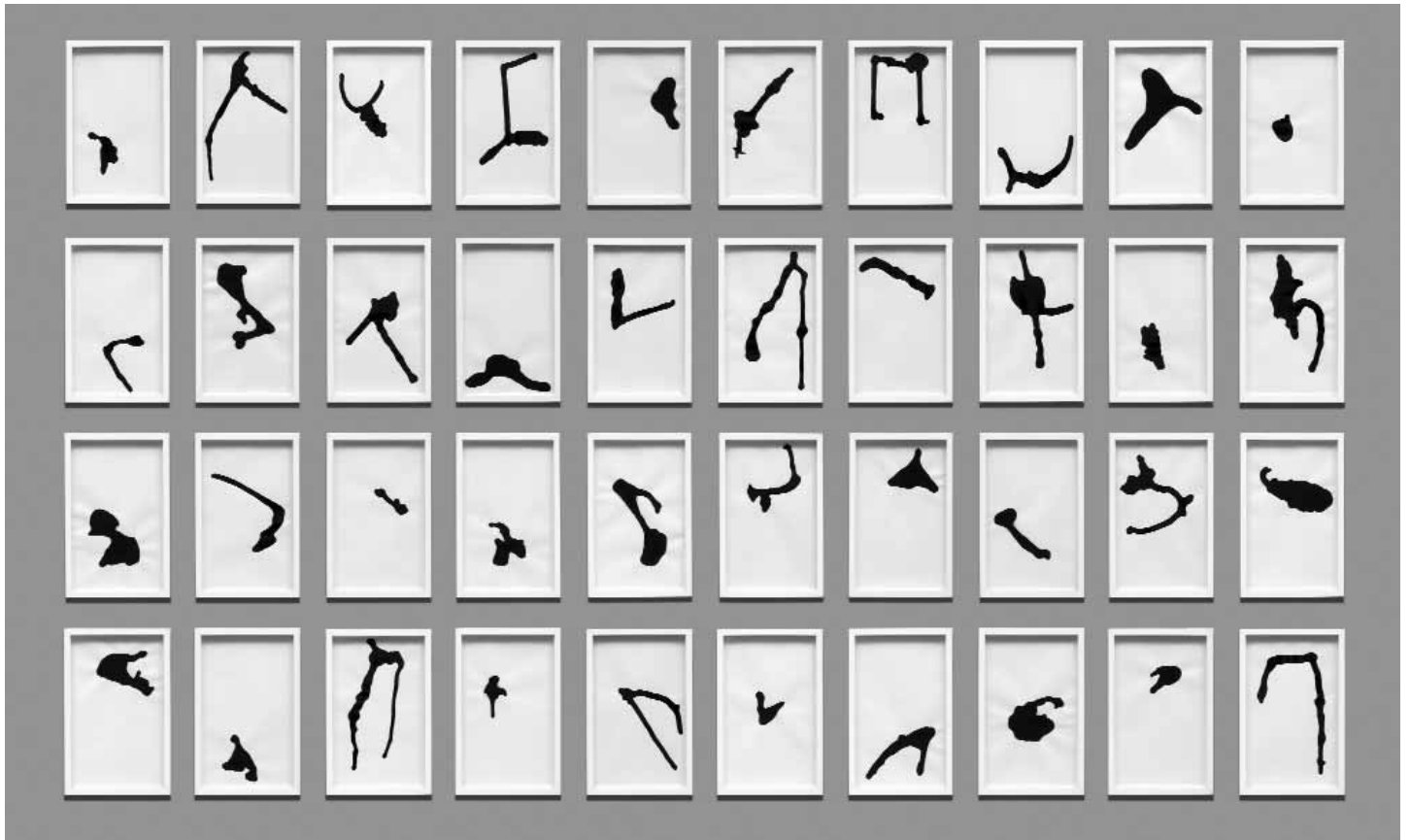
**AMM** La serie de esculturas/instalaciones que inicié en 1993 permanece en proceso, sin terminar. Hay series realizadas con módulos o segmentos en positivo y otras están hechas con el negativo, con el molde. Estas últimas están hechas con el molde que normalmente se descarta en el proceso de la escultura, pero que aquí gana estatuto de obra de arte. São es una serie en positivo que consta en este momento de más de sesenta módulos o segmentos. Para cada segmento se utiliza su molde, que es único.

Estas esculturas/instalaciones tienen una existencia parecida a algunas formas primarias biológicas que, cuando pierden una parte del cuerpo, luego vuelven a crecer. Los segmentos pueden ser divididos, subdivididos y retirados del cuerpo madre de la



*Entrevistas*, da serie *Fotopoemação*, 1981. Colección Eliane e Álvaro Pereira Novis, São Paulo, Brasil. Fotografía: Henri Virgil Stahl

- HT** Empezas facendo escultura de maneira tradicional, con molde, pero traballando formas básicas, mínimas.
- AMM** A metodoloxía da arxila, o amasar, cortar e compactar pasaron a ser parte importante do vocabulario escultórico. O mesmo fago co sistema arcaico dos ceramistas denominado *cobritas y rollitos*. Son procedementos comúns a todos, porque é o material o que o pide. Pero eu incorpóroos como parte da miña linguaxe e fágooos visibles no meu traballo.
- HT** É *Um, Nenhum, Cem Mil* o primeiro traballo en que unha forma sinxela se repite de maneira serial, onde se dá a repetición e a diferenza?
- AMM** Si, formas básicas producidas polas mans, iguais e diferentes, engádense no corpo da escultura. Igual que na natureza non se repiten, no igual hai o diferente. Este traballo coa multiplicidade, igual que a obra de Pirandello de onde collín o título *Uno, Nessuno e Centomila*, discute a identidade. Pois as formas, unha a carón da outra, na obra afirmanse e anuláanse na semellanza e na diferenza ao se repetiren. Tamén nunha praza es un e es ningún, porque a túa identidade se dissolve e es cen mil.
- HT** A partir de aquí empezas o que chamas esculturas/instalacións, que son series de esculturas feitas con molde pero que son series abertas, porque lles vas engadindo ou quitando partes, os segmentos. Antes falabas por exemplo de São.
- AMM** A serie de esculturas/instalacións que inicié en 1993 permanece en proceso, sen terminar. Hai series realizadas con módulos ou segmentos en positivo e outras están feitas co negativo, o molde. Estas últimas están feitas co molde que normalmente se descarta no proceso da escultura, pero aquí gaña estatuto de obra de arte. *São* é unha serie en positivo que consta neste momento de máis de sesenta módulos ou segmentos. Para cada segmento utilízase o seu molde, que é único.
- Estas esculturas/instalacións teñen unha existencia parecida a algunhas formas primarias biolóxicas que, cando perden unha parte do corpo, logo volven a medrar. Os segmentos poden ser divididos, subdivididos e retirados do corpo nai da instalación como outra escultura independente. Un día poderíanse reunir todos os segmentos recompondo o corpo principal. Ademais, engadiremos os novos módulos que seguiremos realizando. Con isto, a instalación terá unha estrutura sempre cambiante, adquirindo novas configuracións no espazo.
- HT** Ao molde, que é o que normalmente se descarta no proceso escultórico, ti décheslle estatuto de obra de arte porque o utilizas para facer a escultura. Os títulos que lles dás: *É o Que Falta, A Sombra do Outro, Os Ausentes*, que aluden á memoria da matriz escultórica?
- instalación como outra escultura independente. Un día se poderían reunir todos os segmentos recomponiendo el cuerpo principal. Además, adicionaremos los nuevos módulos que seguiremos realizando. Con esto, la instalación tendrá una estructura siempre cambiante, adquiriendo nuevas configuraciones en el espacio.
- HT** Al molde, que es lo que normalmente se descarta en el proceso escultórico, tú le has dado estatuto de obra de arte porque lo utilizas para hacer la escultura. Los títulos que le das: *É o Que Falta, A Sombra do Outro, Os Ausentes*, ¿aluden a la memoria de la matriz escultórica?
- AMM** A mí me interesan los procesos del trabajo, la preparación, lo que antecede a la obra terminada. En mi imaginario, los títulos se alimentan con la ejecución del trabajo, entretanto, aluden a una verdad real, pues de hecho estoy trabajando con el lleno y el vacío. Un molde es un contenedor y su hueco era antes el lugar del positivo, cuando estaba acoplado al negativo. Justamente, *A Sombra do Outro* hace una alusión al positivo ausente.
- HT** En 1994 empezas a hacer grandes instalaciones de barro sin cocer, que son efímeras. ¿Cómo llegas a descartar el molde?
- AMM** Porque se hacía muy difícil transportar la gran cantidad de segmentos que componen las esculturas/instalaciones para las exposiciones. Y como uno de los aspectos importantes en estas obras es el trabajo sensorial de las manos sobre la arcilla, descarté el molde. Me quedé con el trabajo de la mano que aquí trabaja feliz, lejos de la supremacía de la visión formal movida por la voluntad y el deseo. Además, trabajar sin molde me permitió elaborar un gran número de segmentos en menos tiempo y dar mayor potencia a las instalaciones. ¡Fue una liberación!, y en el tema de la permanencia de la obra, también.
- HT** Además de la comida y la defecación, que hemos mencionado, estas instalaciones efímeras aluden a algo primordial. Utilizas acciones básicas de la mano, comunes a todos, que evocan en nuestra memoria la pulsión vital en las cosas cotidianas a través del gesto, la repetición, el trabajo y el cansancio.
- AMM** José Gil, filósofo portugués, dice que un cuerpo contiene en sí la herencia de los muertos y las marcas sociales de los ritos. Desde luego las manos conservan la memoria de toda la historia del trabajo de la humanidad desde el primer gesto de aquel ancestro, que hizo de su mano la primera herramienta, dando inicio al lenguaje y al dominio de la materia. Como las acciones de la mano del hombre son inmutables en el tiempo, lo primordial y el ritual son revividos en este trabajo. Estas instalaciones se basan en la repetición y la diferencia y en la sustentación del *principio* del trabajo.
- Delante del cúmulo de segmentos realizados por la fatiga placentera, el espectador puede identificar su propio trabajo cotidiano.



Sen título, da serie *Marcas da Gota "X"*, 2000

**AMM** A min interésanme os procesos do traballo, a preparación, o que antecede á obra terminada. No meu imaxinario, os títulos aliméntanse coa execución do traballo, entrementes, aluden a unha verdade real, pois de feito estou traballando co cheo e o baleiro. Un molde é un contedor e o seu oco era antes o lugar do positivo, cando estaba axustado ao negativo. Xustamente, *A Sombra do Outro* fai unha alusión ao positivo ausente.

**HT** En 1994 empezas a facer grandes instalacións de barro sen cocer, que son efémeras. Como chegas a descartar o molde?

**AMM** Porque se facía moi difícil transportar a gran cantidade de segmentos que compoñen as esculturas/instalacións para as exposicións. E como un dos aspectos importantes nestas obras é o traballo sensorial das mans sobre a arxila, descartei o molde. Quedeí co traballo da man que aquí traballa feliz, lonxe da supremacía da visión formal movida pola vontade e o desexo. Ademais, traballar sen molde permitíume elaborar un gran número de segmentos en menos tempo e dar maior potencia ás instalacións. Foi unha liberación!, e no tema da permanencia da obra, tamén.

**HT** Ademais da comida e da defecación, que mencionamos, estas instalacións efémeras aluden a algo primordial. Utilizas accións básicas da man, comúns a todos, que evocan na nosa memoria a pulsión vital nas cousas cotiás a través do xesto, a repetición, o traballo e o cansazo.

**HT** En los dibujos de los años noventa, como en los de los setenta, tampoco utilizas los métodos tradicionales; estas series que permanecen siempre abiertas están elaboradas con gestos o acciones que repites, como mover el papel para que dibuje la gota de tinta que se desliza por él en *Marcas da Gota* y *Codificações Matéricas*; coser dando prioridad al tacto, mirando solo de vez en cuando, mientras dibujas ambos lados del papel en *Indícios*; o elaborar *familias* de dibujos utilizando las marcas comunes que dejas al pintar sobre un grupo de papeles Japón como en *Vestígios*. En todas estas series de dibujos el resultado es tan relevante como los procesos.

**AMM** Lo que hago es almacenar los procesos de trabajo en las obras. Cuando dibujo así pienso en la serialidad, y me doy cuenta de que tiene que ver con las pulsiones básicas: una trae la otra, pronuncia la siguiente, que se repite pero siempre será otra. Desde 1993, cuando inicié el trabajo consciente de «las manos que hacen» y hasta el momento, opté por mantener para cada serie una misma metodología de trabajo y los mismos materiales y dimensiones, formando series siempre inacabadas que permanecen abiertas. Lo mismo pasa con las series de esculturas y con la serie de instalaciones de tierra modelada. Cada nueva pieza ya lleva en sí misma la posibilidad morfológica de la que le seguirá, y así sucesivamente. Estas series de dibujos son definidos por el método utilizado. Son estructuras que llevan en ellas un juego combinatorio de posibilidades. Este mismo tipo de estructura de combinaciones

**AMM** José Gil, filósofo portugués, di que un corpo contén en si a herdanza dos mortos e as marcas sociais dos ritos. Desde logo as mans conservan a memoria de toda a historia do traballo da humanidade desde o primeiro xesto daquel antepasado que fixo da súa man a primeira ferramenta, dando inicio á linguaxe e ao dominio da materia. Como as accións da man do home son inmutables no tempo, o primordial e o ritual son revividos neste traballo. Estas instalacións baséanse na repetición e a diferenza e na sustentación do *principio* do traballo.

Diante do cúmulo de segmentos realizados pola fatiga practicanteira, o espectador pode identificar o seu propio traballo cotián.

**HT** Nos debuxos dos anos noventa, como nos dos setenta, tampouco utilizas os métodos tradicionais; estas series que permanecen sempre abertas están elaboradas con xestos ou accións que repites, como mover o papel para que debuxe a pinga de tinta que escorra por el en *Marcas da Gota e Codificações Matéricas*; coser dando prioridade ao tacto, mirando só de vez en cando, mentres debuxas ambos os lados do papel en *Indícios*; ou elaborar *familias* de debuxos utilizando as marcas comúns que deixas ao pintar sobre un grupo de papeis Xapón como en *Vestígios*. En todas estas series de debuxos o resultado é tan relevante como os procesos.

**AMM** O que fago é almacenar os procesos de traballo nas obras. Cando debuxo así penso na serialidade, e decátome de que ten que ver coas pulsións básicas: unha trae a outra, pronuncia a seguinte, que se repite pero sempre será outra.

Desde 1993, cando inicié o traballo consciente de “as mans que fan” e até o momento, optei por manter para cada serie unha mesma metodoloxía de traballo e os mesmos materiais e dimensións, formando series sempre inacabadas que permanecen abertas. O mesmo pasa coas series de esculturas e coa serie de instalacións de terra modelada. Cada nova peza xa leva en si mesma a posibilidade morfolóxica da que a seguirá, e así sucesivamente. Estas series de debuxos son definidas polo método utilizado. Son estruturas que levan nelas un xogo combinatorio de posibilidades. Este mesmo tipo de estrutura de combinacións mutantes atópase na montaxe de case todos os filmes e vídeos que fixen até o momento.

Ás veces penso que traballando así, mantendo as series abertas, dei cunha forma de escapar do compromiso da novidade, pois “as mans que fan”, a través das pulsións vitais do xesto, non se repiten.

**HT** Gustaríame que me falaras da última serie de esculturas, *Emanados*, que son formas orgánicas transparentes que producen soprando o vidro.

**AMM** Sempre pensei no debuxo como o produto dun sopro vital, por ser unha forma simple de facer arte. Ao mellor é porque



*Sen título*, da serie *Pequenos Ausentes*, 1966

mutantes se encontra en el montaje de casi todos los films y vídeos que he hecho hasta el momento.

A veces pienso que trabajando así, manteniendo las series abiertas, he encontrado una forma de escapar del compromiso de la novedad, pues «las manos que hacen», a través de las pulsiones vitales del gesto, no se repiten.

**HT** Me gustaría que me hablaras de la última serie de esculturas, *Emanados*, que son formas orgánicas transparentes que producen soplando el vidrio.

**AMM** Siempre pensé en el dibujo como el producto de un sopro vital, por ser una forma simple de hacer arte. A lo mejor es porque relaciono el dibujar con la mitología de la creación, cuando Dios creó a Adán del barro, dándole vida con su sopro. Bello, ¿no? Dibujar, por tanto, siempre me hizo la boca agua y me dio un gran sentido de libertad: respirar y dibujar, dibujar y respirar, sería como ir con movimientos desde mis pulmones al papel. Por tanto, sentía el dibujo como un ser neumático, producto de la respiración, tanto más vital, entre la frontera de la vida y la muerte. Estos devaneos me acompañaron hasta 2007, cuando finalmente realicé obras donde el medio principal es el sopro: los *Emanados*. Realicé unos pocos por mí misma, aunque la mayoría fueron realizados por profesionales a los que yo guiaba sus soplos como el director de una orquesta. Las bolas líquidas de vidrio incandescente enseguida daban lugar a formas simples ovaladas, frágiles, como la vida. Son contenedores de soplos vitales.

**HT** En uno de tus últimos vídeos, *Um Momento, Por Favor*, utilizas tu propia imagen, algo que ya hiciste en los años setenta para hacer las *Fotopoemações*. Antes has dicho que en esas fotos el clima político del momento se manifiesta a través del cuerpo. ¿Cómo ves *Um Momento, Por Favor*?

**AMM** Las fotos de los setenta son una respuesta emocional al clima político de Brasil en esos años, pero yo creo que *Um Momento, Por Favor*, tiene también una carga política. *Um Momento, Por Favor* es un retrato visible y sonoro, una



relaciono o debuxar coa mitoloxía da creación, cando Deus creou a Adán do barro, dándolle vida co seu sopro. Belo, non? Debuxar, por tanto, sempre me fixo vir a auga á boca e me deu un gran sentido de liberdade; respirar e debuxar, debuxar e respirar, sería como ir con movementos desde os meus pulmóns ao papel. Por tanto, sentía o debuxo como un ser pneumático, produto da respiración, tanto máis vital, entre a fronteira da vida e da morte. Estes delirios acompañáronme até 2007, cando finalmente realicei obras en que o medio principal é o sopro: os *Emanados*. Realicei uns poucos por min mesma, aínda que a maioría foron realizados por profesionais aos que eu lles guiaba os sopros como o director dunha orquestra. As bolas líquidas de vidro incandescente ao pouco daban lugar a formas simples ovaladas, fráxiles, coma a vida. Son contedores de sopros vitais.

**HT** Nun dos teus últimos vídeos, *Um Momento, Por Favor*, utilizas a túa propia imaxe, algo que xa fixeches nos anos setenta para facer as *Fotopoemações*. Antes dixeches que nesas fotos o clima político do momento se manifesta a través do corpo. Como ves *Um Momento, Por Favor*?

**AMM** As fotos dos setenta son unha resposta emocional ao clima político de Brasil neses anos, pero eu creo que *Um Momento, Por Favor*, ten tamén unha carga política. *Um Momento, Por Favor* é un retrato visible e sonoro, unha autorrepresentación en movemento, feita de partes, un rostro. As partes son cartografías corpóreas en movemento, trazos de carne desgastada. É un espazo corpóreo antierótico, onde se resalta e se revela todo o cansazo da materia. Neste territorio non hai lugar para a mitificación, nin a mentira, pois o emocional ocupa a obra coa súa estética de verdade. Ten unha gran carga emotiva e subxectiva que se mostra en público sen pudor. O espectador atópase diante dunha subxectividade non estetizada. A miña voz, que acompaña as cancións napolitanas de Roberto Murolo, é un texto interno do corpo, son marcas dunha viaxe do ser no propio ser. Esta obra non segue as exigencias sociais de perfección corporal, o convencional. É un autorretrato que fai da súa propia pel un mapa.



A artista traballando, Camden Arts Centre, Londres, Reino Unido, 2010

autorrepresentación en movemento, hecha de partes, un rostro. Las partes son cartografías corpóreas en movimiento, trazos de carne desgastada. Es un espacio corpóreo antierótico, donde se resalta y se revela todo el cansancio de la materia. En este territorio no hay lugar para la mitificación, ni la mentira, pues lo emocional ocupa la obra con su estética de verdad. Tiene una gran carga emotiva y subjetiva que se muestra en público sin pudor. El espectador se encuentra ante de una subjetividad no estetizada. Mi voz, que acompaña las canciones napolitanas de Roberto Murolo, es un texto interno del cuerpo, son marcas de un viaje del ser en el propio ser. Esta obra no sigue las exigencias sociales de perfección corporal, lo convencional. Es un autorretrato que hace de su propia piel un mapa.

- 1 A literatura popular de cordel, característica do nordeste de Brasil, contém poemas narrativos con ilustracións feitas con gravados de madeira, impresos en pequenos panfletos, e que se colgan dunha corda para a súa venda. Hai temas tradicionais e outros de actualidade, que poden ser humorísticos.
- 2 O *Manifesto Antropófago*, escrito por Oswald de Andrade (1890-1954), publícase en maio de 1928 no primeiro número da recentemente fundada *Revista de Antropofagia*, vehículo de difusión do movemento antropofágico brasileiro. Na súa linguaxe metafórica, chea de aforismos poéticos atrevidos de humor, o manifesto convértese no eixe teórico dese movemento, que quere repensar a cuestión da dependencia cultural en Brasil. Ápice do primeiro tempo modernista, inaugurado oficialmente coa Semana de Arte Moderna de 1922, a etapa antropofágica realza a contradición violenta entre dúas culturas —a primitiva (amerindia e africana) e a latina (de heranza cultural europea)—, que forman a base da cultura brasileira, mediante a transformación do elemento salvaxe en instrumento agresivo. Non se trata dun proceso de asimilación harmoniosa e espontánea entre os dous polos. Agora, o primitivismo aparece como signo de deglución crítica do outro, o moderno e civilizado.
- 3 O texto “A Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda” acompañou a exposición *Nova Objetividade Brasileira*. Asinárono por Hélio Oiticica, Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Carlos Zilio, Mário Pedrosa e Maurício Nogueira Lima, entre outros.
- 4 A Semana de Arte Moderna forma parte das festas de conmemoración do centenario da independencia de Brasil en 1922. Preséntase como a primeira manifestación colectiva pública na historia cultural brasileira a favor dun espírito novo e moderno en oposición á cultura e á arte conservadores, predominantes no país desde o século dezanove. Entre os días 13 e 18 de febreiro de 1922 realizábase, no Teatro Municipal de São Paulo, un festival cunha exposición de cerca de cen obras e con tres serás literario-musicais. Sen ter un programa estético definido, a Semana de Arte Moderna desempeña na historia da arte brasileira unha etapa de rexeitamento ao conservadurismo vixente na produción literaria, musical e visual, máis do que un acontecemento construtivo de propostas e creación de novas linguaxes. O que une aos seus diversos artifices é, segundo os seus dous principais ideólogos, Mário e Oswald de Andrade, a negación de toda e calquera *devoción polo pasado* e o rexeitamento da literatura e da arte importadas.
- 5 O manifesto de 1959, asinado por Amílcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar (1930), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Reynaldo Jardim (1926) e Theon Spanudis (1915), denuncia a arte concreta pola súa “perigosa exacerbación racionalista”. Contra as ortodoxias construtivas e o dogmatismo xeométrico, os neoconcretistas defenden a liberdade de experimentación, o regreso ás intencións expresivas e o rescate da subxectividade. A recuperación das posibilidades creadoras do artista —xa non considerado un inventor de prototipos industriais— e a incorporación efectiva do observador —que ao tocar e manexar as obras se converte en parte delas— preséntanse como unha recuperación do humanismo. Para os neoconcretistas a arte non é produción de feitura industrial, senón un medio de expresión, que se ancora na experiencia.
- 6 Hai un eco curioso desta descrición no relato gráfico que Norman Douglas fixo de Calabria a principios do século pasado. No libro publicado en 1917 di que os calabreses falan dos figos como brancos e negros, cando sabemos que non son nin brancos nin negros. As olivas tamén son brancas ou negras. As pedras son brancas ou negras. O viño é branco o negro. As serpes son brancas ou negras. Do azul non teñen nin a máis mínima noción, continúa Douglas, probablemente porque hai poucos azuis compactos na natureza. Max Muller sustenta que a idea do azul é unha conquista moderna por parte da raza humana. Polo tanto un ceo sen nubes é considerado “próprio bianco”. Unha vez o escritor preguntaba a un rapaz de que cor era o mar que estaban contemplando e respondeu: “Parece unha cor case morta”, cando era dun azul zafiro brillante”. Norman Douglas, *Old Calabria* (The Marlboro Press: Marlboro, Vermont), 1993 (1915), pp. 49-50.
- 1 La literatura popular de cordel, característica del nordeste de Brasil, contiene poemas narrativos con ilustraciones hechas con grabados de madera, impresos en pequeños panfletos, y que se cuelgan de una cuerda para su venta. Hay temas tradicionales y otros de actualidad, que pueden ser humorísticos.
- 2 El *Manifesto Antropófago*, escrito por Oswald de Andrade (1890-1954), se publica en mayo de 1928 en el primer número de la recién fundada *Revista de Antropofagia*, vehículo de difusión del movimiento antropofágico brasileño. En su lenguaje metafórico, lleno de aforismos poéticos repletos de humor, el manifiesto se convierte en el eje teórico de ese movimiento, que quiere repensar la cuestión de la dependencia cultural en Brasil. Ápice del primer tiempo modernista inaugurado oficialmente con la Semana de Arte Moderna de 1922, la etapa antropofágica realza la contradición violenta entre dos culturas —la primitiva (amerindia y africana) y la latina (de herencia cultural europea)— que forman la base de la cultura brasileña, mediante la transformación del elemento salvaje en instrumento agresivo. No se trata de un proceso de asimilación armoniosa y espontánea entre los dos polos. Ahora, el primitivismo aparece como signo de deglución crítica del otro, el moderno y civilizado.
- 3 El texto “A Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda” acompañó la exposición *Nova Objetividade Brasileira*. Lo firmaron Hélio Oiticica, Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Carlos Zilio, Mário Pedrosa y Maurício Nogueira Lima, entre otros.
- 4 La Semana de Arte Moderna forma parte de las fiestas de conmemoración del centenario de la independencia de Brasil en 1922. Se presenta como la primera manifestación colectiva pública en la historia cultural brasileña a favor de un espíritu nuevo y moderno en oposición a la cultura y al arte conservadores, predominantes en el país desde el siglo diecinueve. Entre los días 13 y 18 de febrero de 1922 se realiza, en el Teatro Municipal de São Paulo, un festival con una exposición de cerca de cien obras y con tres veladas literario-musicales. Sin tener un programa estético definido, la Semana de Arte Moderna desempeña en la historia del arte brasileño una etapa de rechazo al conservadurismo vigente en la producción literaria, musical y visual, más que un acontecimiento constructivo de propuestas y creación de nuevos lenguajes. Lo que une a sus diversos artifices es, según sus dos principales ideólogos, Mário y Oswald de Andrade, la negación de toda y cualquier *devoción polo pasado* y el rechazo a la literatura y arte importados.
- 5 El manifiesto de 1959, firmado por Amílcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar (1930), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Reynaldo Jardim (1926) y Theon Spanudis (1915), denuncia el arte concreto por su “peligrosa exacerbación racionalista”. Contra las ortodoxias constructivas y el dogmatismo geométrico, los neoconcretistas defienden la libertad de experimentación, el regreso a las intenciones expresivas y el rescate de la subjetividad. La recuperación de las posibilidades creadoras del artista —ya no considerado un inventor de prototipos industriales— y la incorporación efectiva del observador —que al tocar y manejar las obras se convierte en parte de ellas— se presentan como una recuperación del humanismo. Para los neoconcretistas el arte no es producción de hechura industrial, sino un medio de expresión, que se ancla en la experiencia.
- 6 Hay un eco curioso de esta descripción en el relato gráfico que Norman Douglas hizo de Calabria a principios del siglo pasado. En el libro publicado en 1917 dice que los calabreses hablan de los higos como blancos y negros, cuando sabemos que no son ni blancos ni negros. Las aceitunas también son blancas o negras. Las piedras son blancas o negras. El vino es blanco o negro. Las serpientes son blancas o negras. Del azul no tienen ni la más mínima noción, continúa Douglas, probablemente porque hay pocos azules compactos en la naturaleza. Max Muller sustenta que la idea del azul es una conquista moderna por parte de la raza humana. Por lo tanto un cielo sin nubes es considerado “próprio bianco”. Una vez el escritor preguntaba a un muchacho de qué color era el mar que estaban contemplando y respondió: “Parece un color casi muerto”, cuando era de un azul zafiro brillante”. Norman Douglas, *Old Calabria* (The Marlboro Press: Marlboro, Vermont), 1993 (1915), pp. 49-50.

# Anna Maria Maiolino

Using geographical terms such as 'Brazil' and 'Europe' to introduce her work and professional journey is not merely paying lip service. She is an artist who, when speaking of her work, always evokes the place, conditions and surroundings of its creation. An artist who, even now, travels between Italy, where she was born, and Brazil, where her life as an artist began. Her first artworks carry with them the stitching, ruptures, tears and traces of the geographical displacements that accompany her experimentation with form and materials.

Anna Maria Maiolino began her artistic practice with questions of identity linked to being an immigrant dealing with another language, another place. Often invisible and isolated, she set off, freely, beyond the norms dictated by art history, on her aesthetic journeys, which were influenced both by her own transformations and those of the society she inhabited, as she expressed it, where 'existence and art form a single anxious self.' Yet the personal and the public sphere answer each other, tinged with moments of questioning regarding the object and the subject of art, of political violence. Brazilian artists of her time also made similar journeys, names such as Hélio Oiticica, Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Lygia Clark and Vítor Grippo.

Instrumental in historic moments in Brazilian art, her work is part of their heritage while fashioning that heritage from her own experiences. Indeed, besides the temporal gap, she feels a personal gap. As a woman, a foreigner, she remains 'the other.' An essential otherness (tongue, mouth, hand, words), that penetrates and becomes a gesture/geste. In Anna Maria Maiolino's work, the word 'gesture' is determinant to 'gestation' and, going further, to the Latin *gestare*: to carry to and fro into a succession of events that resemble an epic poem. Her art finds a form that is organic, vital, transformative, where the symbols and formats move through the body and its orifices. She ingurgitates references and forms, and regurgitates them bearing the marks of their corporal passage.

Time is, for Anna Maria Maiolino, like the movement of the hand is to matter, the measure of her work. The word 'measure' is used here as a term both musical (to beat time, to appreciate or gauge) and metric (to measure out). Her works are on a human scale, both in

size and time. The size of the body that plunges her hands in the clay or traces uninterrupted—or as Marcio Doctor says, 'uninterrupted images'—unremitting as they follow the thread or the drop of ink over paper. Her series of works incarnate the convergence of sensation, movement and memory of the expressed work, as seen through the variations in materials of her thread drawings in *Indícios* (Traces, 2000–2009), her ink drawings in *Vestígios* (Vestiges, 2000–2009) and *Codificações Matéricas* (Matter Codifications, 1995–2009), her sculptures in glass for *Emanados* (Emanated, 2007) and in plaster for *São* (They Are, 2000) or the modelled clay in perpetual re-creation in *Terra Modelada* (Modelled Earth, 1994–2010).

Laurence Rassel, Jacob Fabricius, Miguel von Hafe Pérez



De... Para..., da série *Fotopoemação*, 1974. Fotografia: Max Nauenberg



*Hilomorfos*, 2005. Colección de la artista, São Paulo, Brasil

## FRAGMENTS OF A CONVERSATION BETWEEN ANNA MARIA MAIOLINO AND HELENA TATAY

**Helena Tatay:** You were born in Calabria, Italy, in 1942. At the age of twelve, your family emigrated to Venezuela, and a few years later to Brazil. Can you tell me about the time when you first arrived in Brazil?

**Anna Maria Maiolino:** I arrived in 1960. I was eighteen. It wasn't my decision—my parents had decided to move to Rio de Janeiro, and I found myself being an immigrant again, without speaking Portuguese. I felt as though I was on shifting sands, permanently anxious; what kept me going was my obstinate search for a language, my obsession to become an artist. In Caracas, my teachers had told me that art in Brazil was different to the rest of Latin America, and so it was. I soon found out that certain aspects of Brazilian art were made with very little. You could construct a whole poetic discourse with a single comma. Brazil is not like the Hispano-American countries whose memory of the past is burdened by a heavy Spanish iconography. Here you find the body painting of the indigenous peoples, so ancestral. It is a ritualistic form of painting, non-representative—poetically elaborated signs, rather than a construction of images. Equally important is the African presence in the Brazilian cultural imaginary, and the peculiar Mining Baroque of Minas Gerais that anticipated modernity.

**HT** In the sixties, when you arrived in Brazil, there was a significant change in the country's perception of itself, it was a moment of national exaltation. In art, modernity seems to be exhausted and instead there is a renewed interest in popular forms.

**AMM** I arrived at a time of great changes. Politicians and society in general aspired to a modern Brazil, and the move of the capital from Rio de Janeiro to Brasília, together with Oscar Niemeyer's projected architecture for the construction of this city, was proof of that. On the other hand, it was obvious that the socialist project was gaining ground in Brazil, as in the rest of Latin America, although the right was also gaining ground and plotting their system of repression throughout the whole continent.

**HT** At that time, the recuperation of the popular was done mainly by the New Figuration movement, in which you took part.

**AMM** I joined the group through my colleagues in the woodcut class: they were Antonio Dias, Roberto Magalhães and Rubens Gerchman, whom I married in 1963. There was a renewal in the questions of representation at that time, and my woodcuts were close to the tradition of the popular engravers in the northeast of Brazil: *O Cordel*.<sup>1</sup>

**HT** You said earlier that in the sixties, in Brazil, the new movements were seeking alliances with the previous generations. There was also a look to the past, to the twenties, which was another moment of national reaffirmation in Brazilian art. For instance, Andrade's *Anthropophagous Manifesto* was very much in vogue at the time.<sup>2</sup>

**AMM** Among other things, the manifesto *Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda*,<sup>3</sup> written and signed by various artists with the theoretical contribution of Hélio Oiticica, rehabilitated certain aspects of Andrade's *Anthropophagous Manifesto* of the Week of 22,<sup>4</sup> since it aimed at the same 'Brazilianisation': it wanted a strong and autonomous Brazilian art. But it is also based on a Neo-Concrete manifesto,<sup>5</sup> written by Ferreira Gullar, that sees a work of art, not as a machine or an object, but as a quasi-body, an organic being. Therefore, it shares with the Neo-Concrete movement a phenomenological approach to the work of art. But undoubtedly our manifesto goes further, since it assumes, proposes and expands art as a revolutionary contribution to all the fields of man's conscience and sensitivity, and gives sense to sensorial works and to those works that seek audience participation.

**HT** In the sixties, in Brazil and other parts of the world, there was a resurgence in artistic practices of the body and subjectivity that had been absent or repressed in the more abstract practices. There was also a move towards audience participation.

**AMM** Yes, there is a change of attitude towards art. The manifesto, which, as far as I can remember, was one of the last spontaneous

collective declarations, was created for the exhibition *Nova Objetividade Brasileira*. This exhibition has become a point of reference in Brazilian art because it marked that change of attitude. Artists from many different tendencies took part, and also artists who were originally Neo-Concrete but who had already begun to move away from Neo-Concrete practices, such as Lygia Clark, Lygia Pape and Hélio Oiticica.

**HT** What was your participation in *Nova Objetividade Brasileira*?

**AMM** I exhibited a sculpture made of stuffed fabric—a big ear entitled *Pssiu!*, in reference to the country's paranoia at the time with telephone tapping, as practiced by the government's repressive institutions. I also exhibited some woodcuts.

**HT** In your wood cuts of the sixties (*ANNA*, *Glu Glu Glu*, *Pssiu!*, etc.), the themes and attitudes that would define your work thereafter are already apparent.

**AMM** Themes that were hidden from me at the time, totally unconscious. I was not yet aware of where my work was going.

**HT** What were you interested in at the time?

**AMM** My work from the sixties is motivated by intimate situations and experiences, such as women's everyday life. Some critics at the time saw it as prosaic, banal, obvious. It was a socially excluded theme... it still is. On the other hand, military repression was also part of our everyday life, and some of my works, such as *O Herói* and *Glu Glu Glu*, both from 1966, reflect these political and social concerns.

**HT** So *Glu Glu Glu* is already in line with some of your later works, such as *Monumento à Fome* and *Arroz e Feijão*, where you talk about the way wealth is distributed. Does it refer to hunger?

**AMM** Yes. It is a seminal work that gave rise to many others where I try to tackle poverty and to subvert the feelings of impotence and guilt that one feels before injustice. It's the hunger of my childhood, of Brazil, of the whole world.

**HT** In your work there's always been a search for language that you associate with the search for identity.

**AMM** Well, my youthful need to find an identity has disappeared. In the end, I understood that identity is a dynamic process of formation. When you manage to articulate a language, you can also articulate the multiple aspects of life. What I did learn intuitively is that to form myself as a person, and to be able to be in the world with all its nastiness and beauty, also meant to form myself as an artist. I was carrying many childhood traumas, because I lived through the war and postwar years. I was the youngest of ten brothers and sisters, in a southern Italian family, and, as I've already said in my writings, I was often forgotten in the middle of an air raid. As a child, I'd stay motionless in a

corner of the house for hours. Would I be able to escape such a harsh reality? Carmela, my nana, when she saw me in that absentminded state, would call me lovingly and I would have to abandon, half-heartedly, that secret place in my mind. Then I would find it difficult to go back; for me living was a conflict, even as a child. It was all very enriching and terrible at the same time.

**HT** Your condition as an immigrant must have affected you, too. You changed countries several times, and every time you had to adapt to different languages and situations. Catherine de Zegher, in *Vida Afora/A Life Line*, talks about the divided personality of the immigrant. Is this duality, this split, cultural or to do with personality?

**AMM** Both, I think. In any case, they're both reflections of my subconscious. One, to do with the duality of the memory of my childhood culture, which I still consider real, as it was described by Norman Douglas in his book *Vecchia Calabria*.<sup>6</sup> The other is to do with a divided identity, the feeling of being a nomad, a pilgrim, of never being able to find a place where one can identify oneself and be complete, as Catherine de Zegher explains. That's why the search for language was also a healing process for me. Art allowed me to place my feelings, which were invisible, in the world, and to transform this 'lack' into compensation through a constant process of elaboration of signs and metaphors. On the other hand, my subconscious visibly legitimised my duality as it really was: natural. This is very clear in the wood cut *ANNA*.

**HT** Curiously, in 1968, the year when you were granted Brazilian nationality, you moved to New York.

**AMM** I went to New York because my husband had a grant. It was an important place for art at that time, there was pop and conceptual art was just beginning, a parallel situation to that in Brazil. There were many Latin American artists living there, and most of them were self-exiles, not because we were being persecuted by the dictatorships, but because it was very difficult to produce art in that state of repression in Latin America at that time. I felt very uncomfortable. It was like living on crumbs from the rich man's table, in a country that was supporting the dictatorships in our continent.

**HT** You stayed three years?

**AMM** It was two and a half difficult years. When I arrived, I didn't speak any English and I had two children aged two and four. I spoke Spanish, the language of the immigrants and the unqualified, and Italian when I went shopping in Little Italy. The Latin American artists we frequented didn't know I was an artist, maybe because I didn't describe myself as such. I remember once, in our loft in the Bowery in 1970, a Brazilian newspaper, I can't remember

which, was doing an article on Brazilian artists living in New York at the time. There was Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Ivan Freitas, Roberta Delamonica and, of course, my own husband, Rubens Gerchman. Nobody invited me to take part and I spent the whole time serving coffee.

You can imagine how I felt. The fact that I had participated in exhibitions such as *Opinião 66* and *Nova Objetividade Brasileira* in 1967 seemed to count for nothing. Was it my fault? It was obvious that my colleagues and my husband saw me as foreigner. And they were partly right. All I could do was to continue with my project of forming myself as a person and as an artist.

**HT** But in 1971, while you were still in New York, you received an artist's grant, didn't you?

**AMM** What happened was that one day Rubens showed some of my woodcuts from the sixties to Luis Camnitzer, a Uruguayan artist who had come to visit him; and he liked them. He immediately got me a grant from the International Pratt Graphic Center, where he was teaching. They had studios for foreign artists. That's when I abandoned figuration and started doing metal engravings: *Escape Point* and *Escape Angle*. This return to work after such a long period of inactivity helped me to redefine my life. I decided to leave Rubens and to return to Brazil.

**HT** The seventies, when you went back to Brazil, was a very productive period. You did a series of drawings, but also started using other media, Super-8, photography and installations.

**AMM** I went back to Brazil and to work. And I had to start from scratch: I had to resume my career, and earn a living without a husband in a society where women were represented by men—I'm talking about the beginning of the seventies, although I'm not sure it has changed that much. I managed to earn a living doing all sorts of jobs, until I began printing textiles for factories in Rio de Janeiro and São Paulo as a freelance first, and then as a factory employee. I had to juggle this with my work on paper and my research on new media: films on Super-8, performances and installations. It's amazing how much patience I can have in my work, when I'm so impatient in life.

**HT** There is a whole series of works on paper where you cut or tear the paper, then sew it or superimpose it in layers, exposing the reverse, which is normally unseen. The first works where you sew the paper and show the hidden side are a series of woodcuts.

**AMM** With the technique of engraving you're in contact, first with the 'negative' matrix, and then with the 'positive' paper, and therefore, with the front and back, with the inside and the outside. From the moment I did my first woodcuts, I became intrigued with the back of the paper, that other space that is absent but latent. Then, with the metal engravings, I began to

discover all sorts of new possibilities. I started printing on both sides of the paper, front and back, and then, by cutting and folding the paper, I began to incorporate the reverse into the work. I entitled this series *Gravuras/Objetos*. For me they were important as progenitors of other series of drawings, such as *Projetos Construídos*, and *Desenhos/Objetos*.

**HT** All these series widen the concept of drawing since they don't use traditional methods.

**AMM** There is a development at the moment when the paper ceases to be a mere surface that receives the impression of the engraving or drawing, and becomes matter, a body. A material with which to construct and dramatise, as in *Projetos Construídos*, *Desenhos/Objetos* and *Livros/Objetos*. These are hybrid works, where the traditional elements of drawing coexist with cuts, slashes and sewing thread.

**HT** The void in your work does not represent the 'absence of being.' On the contrary, it is an active void. You talk about this in your *Desenhos/Objetos* from the seventies, but also in the sculptures from the nineties where you use the mould as the 'shadow of the other.'

**AMM** I think we all have a strange and undefined nostalgia for the void. A previous memory brings back something we think we know. Could it be the memory of our mother's womb? I remember the nostalgia I felt as a child, an incomprehensible desire to return, the nostalgia for a place. Later on I recognised this nostalgia for a place of the mind as the drive that guided the construction of the *Desenhos/Objetos* during the seventies. The sewing thread, with its trajectory across the layers of torn paper, insinuates and represents fullness, strengthening the fascination with the infinite. Moreover, life is renewed in containers such as the holes in the earth, the uterus, and so we learn that these two realities, empty and full, are one and the same. This became clear to me when working in sculpture cast from moulds, where there is a constant copulation between the full and the empty, the empty and the full. The positive generates the negative, which in turn generates the positive, and a mould preserves the memory of the positive that originated it. Here, the void is the memory, the 'shadow of the other,' the previous presence.

**HT** In both cases, in the *Desenhos/Objetos* of the seventies and the sculptures made from a mould in the nineties, there is an interest in the space that is not visible, the hidden space. One of the constants in your work, which is not linear or chronological, neither in its interests nor in the media it uses, is that a theme can appear in some of your works and then reappear years later in a different media. Therefore, when seen in its totality, what appears is a rhizomatic structure, where the works are like semiotic steps, loaded with gestures, perceptions, attitudes,



Por um Fio, da série *Fotopoemação*, 1976. Fotografia: Max Nauenberg

interests. These steps, the works, establish transversal connections between themselves that create a web, so that the meanings, between one work and the other, reverberate and grow. We've talked about your interest in the hidden spaces, but equally we could talk about seriality, topologies, the same and the other, etc.

**AMM** That's right. During all these years, my work has grown in a spiral sense, turning round some central points, which at times move away only to come closer again. I mean, the work always returns to the points of interest that feed it, or to the basis that drives it forward. For example, the humble aspects of everyday life: food, manual work, drawing, sewing, modelling. Starting with these, and moved by desire and need, I create metaphors of the body: digestion, defecation, the inside and the outside. Also through the body, the political can be manifested: a clear example of this can be found in the photographs of the series *Fotopoemação* from the seventies. Another reflection of the interrelations between myself and the others are the questions referring to maps, frontiers, the here and there, territoriality and extra-territoriality. And finally, there is the interest in the big and transcendental things: the search for totality and the infinite through repetition and seriality.

**HT** Your films from the seventies, such as *Fotopoemação* and some actions, are a reaction to the political climate and the dictatorship

in Brazil, but as in all your works, they also contain many other interrelated meanings. Which is the first film you made?

**AMM** *In-Out (Antropofagia)*, in 1973. The title refers to the *Anthropophagous Manifesto* of the Modern Art Week of 22. The word *antropofagia* has a mythological meaning in Brazilian culture. Our history of anthropology says that the Indians used to eat their enemies, they incorporated them with the aim of dominating them. This is the perfect meaning for this Super-8: to eat the repressive organs of the dictatorship, the enemies of freedom at that time. Meanwhile, as you rightly say, there are other meanings. There is an attempt by a female mouth to articulate words, the discovery of language. And also an attempt to establish a dialogue with a male mouth. It has no linear history.

Through editing the images acquire meaning, but not a specific one. We can change their position in the process of editing and the result will still be the same, precisely because it doesn't follow the linear logic of language. A series of images and their meanings follow each other, they construct a structure of meanings that expresses emotions. The structure of the film is combinatorial, like a game of chess. I have followed the same type of editing structure in all my films and videos. In a way, we find this same structure of mutant combinations in the series of drawings that I made from 1993 onwards, such as *Marcas da Gota*, *Vestígios* and also in my sculptures/installations.

**HT** I'd like you to talk about the collective happening *Mitos Vadios*, from the end of the seventies, in which you participated with two works, *Monumento à Fome* and *Estado Escatológico*. They refer to the two extremes of digestion, food and defecation.

**AMM** I went back to the subject of digestion, in reference to the social problems and the eternal hunger in the world. It was 1978. The title, *Mitos Vadios*, refers to *Mitos e Magia*, the theme of the I Latin American Biennial in São Paulo, which was the first important event after the dictatorship and the advent of democracy in the country. We artists were against this theme. How could they talk about *Mitos e Magia* after so many years of repression in Brazil and Latin America? To show our disapproval, the artists, led by Hélio Oiticica and Edwaldo Granado, occupied a disused plot of land in Rua Augusta, which was the street with all the smart shops in São Paulo. I took part with *Estado Escatológico*, an irony on the consumerist pretensions of the rich. It consisted of various types of toilet paper hanging on the wall, from the most expensive to the cheapest, including pages of newspaper and leaves. The other piece was *Monumento à Fome*: two sacks of 30 kilos, one full of rice, the other full of beans, the two staple foods in Brazil. They were placed on a table tied with a black ribbon, the symbol of grieving. I remember that the artist Antonio Emmanuel said the work was static and museographic because it was on a table. He wanted to destroy it, and since I resisted him he attacked me physically [laughs]. I think he was drunk.

**HT** In the installation *Arroz e Feijão*, you refer to digestion again, although ultimately it is about transformation, of the food we eat, and the seeds that germinate on the plates.

**AMM** In 1979, the military finally allowed the country to open up to democracy. It was a moment of readjustment, but the country was far from achieving equilibrium. I installed *Arroz e Feijão* for the first time in the Artist's Space in Botafogo, a place lent by the Alliance Française of Rio de Janeiro. The space was an initiative of a group of artists from Rio—Ana Linnemann, Amélia Toledo, Luiz Ferreira, Maria do Carmo Secco, Maria Luisa Saddi, Mauro Kleiman, Osmar Fonseca and Rogério Luz. The aim was to promote debates and exhibitions at such a hopeful time for the nation. *Arroz e Feijão* was the first show there. It consisted of a large table covered in a black cloth that made it look like a catafalque, set for a meal. On the white plates, seeds of rice and beans germinated in the soil. In the four corners of the room, there were four tables covered in white cloths where rice and beans were actually being eaten. When we finished eating we started debating on the work proposal, art, the current events in the country, etc. To talk about the stomach, about hunger, is to start a cycle of renovation, because this is where life struggles against death. The seeds germinate and bring hope, despite the fact that a third of the

world population eats more than the other two thirds, who at times literally starve to death.

**HT** In 1981 you did the performance *Entrevidas*, which evokes the tensions between life and death. Eros and Thanatos.

**AMM** In contemporary art, performances and installations have an immanent subversion, in the sense that they strengthen our need to redo the repressions. In *Entrevidas*, this is literally so, since it was a response to the repression during the dictatorship. It's not surprising that this type of work may feel strange and indigestible.

**HT** In 1982 you spent the whole year travelling.

**AMM** I needed a break so I could go forward. I managed to get some money and travelled to Italy, New York and Caracas, the places where I had lived before. I was looking for something that didn't exist any more. The Anna from the past was dead; she only lived in my memory. After a whole year travelling, I went back to Rio de Janeiro. Finally, I realised how important Brazil was for me and managed to find my own territory. I am a Brazilian artist.

**HT** So once you accepted that Brazil, following the principles of *Antropofagia*, had devoured you, you moved to Argentina in 1984.

**AMM** When I went back to Brazil, I met the Argentinean artist Víctor Grippo and ended up in a relationship again after so many years. We lived between Rio de Janeiro and Buenos Aires. I started working at a slower pace and had very little to do with the art world. Something similar had happened after my first marriage. But slowing down and having a break can be very regenerating, when you start again you realise that you'd been in a state of gestation.

**HT** During those years in Argentina, you were painting. Was it for the first time?

**AMM** Yes and no. I'd done some painting at school. A bit like in mythological tales, where the character is lost and goes back to the beginning. I did the same. I restarted with a traditional support. I spent days in front of the same canvas. I would paint the shape of zero, '0', the ovule, or rather suggest it, because it could hardly be seen. I constructed and deconstructed the image on the canvas in dialectical movements—some brushstrokes paint the image and others make it disappear. Then I would start again, and so on. I was working with a duality that made me despair because I couldn't find what I was looking for. I would have liked to come out with a definitive answer. Like Fontana when he called his series of oval-shaped paintings *Fine di Dio*, a phrase that leaves no room for doubt. For me, the '0' was like that Hindu saying: 'The Aura of nothingness, before realisation and the root of diversity'. Imagine how mixed up I was!



**HT** On your return to Rio de Janeiro in 1989, you started working with clay. Are your wall sculptures *Nova Paisagem* your first clay works?

**AMM** I started a series of sculptures using the traditional method with a mould. First I model the clay, then I make the mould, then cast a positive in plaster or cement. I'm going back to territorial questions, but this time through the tactile.

**HT** Do you start making cartographies again, as in the *Mapas Mentais*?

**AMM** Of course, every time I'm lost, I think about territory. Territory as a way of recognising where I am. A lump of clay on a table is already a topology. This is what guided me while I was making those objects that I would then paint in oil. Look how the oval shape of the paintings reappears in these desert reveries that evoke the primeval, the genesis. They seem on the edge of language, between nature and culture.

**HT** The installation *De Vita Migrare Anno MCMXCI*, which you presented at the São Paulo Biennial of that year, also evokes extra-territoriality, man and the cosmos.

**AMM** The title in Latin literally means 'to migrate from life, year 1991.' Migration and death are metaphors in themselves. I presented this installation just after I'd finished the series *Nova Paisagem*, and it is also a landscape that suggests spatial relativity, a game between the notions of small and large, inside and outside, territoriality—here—and extra-territoriality—there. In the same way as the wood cut *ANNA* signalled the end of representation, this installation marked a dividing line with what was to follow, in the nineties. I emigrated from my own language, at a psychological and mental level, and started a new phase in my work.

**HT** You started making sculpture in a traditional way, with a mould, but working with basic forms, minimal.

**AMM** The methodology of clay—to knead, cut and compact—is an important part of the sculpture vocabulary. I do the same thing with the archaic method of ceramics called *cobritas y rollitos* (little snakes and rolls). These are common procedures because it is what the material demands. But I incorporate it in my work and I make it visible.

**HT** Is *Um, Nenhum, Cem Mil* the first work where a simple form is repeated serially? Where there is repetition and difference?

**AMM** Yes. Basic forms produced by hand, identical and different, are added to the body of the sculpture. The same as in nature, they don't repeat themselves, there is difference in sameness. Like the Pirandello play the title of which I borrowed, *Uno, Nessuno e Centomila*, this is a work about multiplicity that questions the notion of identity. When forms are repeated, next to each other, they affirm and negate one another in their sameness and difference. In a



*S.O.S no Trópico de Capricórnio, da série Mapas Mentais, 1974*

public square you are one and no one, because your identity is dissolved and you become one hundred thousand.

**HT** After this, you begin what you call sculptures/installations, which are a series of sculptures, cast with a mould, but which remain open because you keep adding and subtracting parts, the segments. For example, you were talking about São.

**AMM** The series of sculptures/installations that I began in 1993 are still in progress, unfinished. There are series made with modules or segments in positive, and others made with the negative, the mould. These last ones are made with the mould, which is normally discarded in the process of sculpture, but which here acquires the status of a work of art. *São* is a series in positive that so far has over seventy modules or segments. Each segment has its own mould, which is unique.

These sculptures/installations are similar to some primary biological forms where, when one part of the body is lost, it grows back again. The segments can be divided, subdivided, removed from the main body of the installation and used as an independent sculpture. Then, one day, all the segments could be put together again to form that main body. Moreover, we could also add the new segments we've been making since. The installation will thus have an ever-changing structure, acquiring new configurations in every space.

**HT** The mould, which is normally discarded in the sculptural process, acquires the status of a work of art in its own right in

your work. Do the titles you give them—*É o Que Falta*, *A Sombra do Outro*, *Ausentes*—allude to the memory of the sculptural matrix?

**AMM** I'm interested in the working process, the preparation, what happens before the work is finished. In my imaginary, titles feed on the work's execution, but in the meantime they allude to something real since I'm working with the empty and the full. A mould is an empty space that used to contain the positive when the positive and the negative were conjoined. In fact, *A Sombra do Outro* refers to the absent positive.

**HT** In 1994, you began making large installations with unfired clay, which are ephemeral. When did you decide to discard the mould?

**AMM** It became very difficult to transport the large quantities of segments that make up the sculptures/installations for an exhibition. And since one of the most important aspects of these works is the sensorial feeling of one's hands on the clay, I decided to discard the mould. I opted for manual work, the work of happy hands, moved by will and desire and away from the supremacy of formal vision. Besides, working without a mould allowed me to make more segments in less time and to concentrate on the installations. It was a liberation, as was the subject of the permanence of the work!

**HT** Besides the subjects of food and defecation that we have already mentioned, these ephemeral installations allude to something primordial. You use basic movements of the hand, which are common to everyone, and which evoke in our memory a vital impulse in everyday life towards gesture, repetition, work and tiredness.

**AMM** José Gil, a Portuguese philosopher, says that a body carries the legacy of the dead and the social imprints of the ritual. Our hands carry the memory of the history of humanity's work since the first gesture of our ancestors, when the hands became the first working tools, giving rise to language and the domination of matter. Since the actions of the hand are immutable in time, the primordial and the ritual are relived in this work. These installations are based on repetition and difference, and on supporting the 'principle' of work. Faced with the mounds of segments made by tiredness—a satisfying tiredness—the audience can identify with their own daily work.

**HT** In the drawings of the nineties, as in those of the seventies, you don't use traditional methods either. These series, which are always open, are elaborated with repeated gestures or actions, like moving the paper so the drop of ink sliding on it can do the drawing, as in *Marcas da Gota and Codificações Matéricas*; or sewing giving priority to the tactile, looking only

occasionally, while you draw on both sides of the paper, as in *Indícios*; or to elaborate 'families' of drawings using the common marks that you leave while painting on Japanese paper, as in *Vestígios*. In all these series of drawings, the result is as important as the process.

**AMM** What I do is to keep the work process in the work. When I'm drawing like that I think of seriality, and I realise that it is to do with basic tensions: one brings the other, announces the next one, which is repeated but will always be another.

Since 1993, when I began the series of work on the 'hands that make,' and until now, I have opted for the same work methodology in each series, the same materials and dimensions, so the series remain open and unfinished. It is the same with the series of sculptures and the series of installations with modelled earth. Each new piece already contains the morphological possibility of the next one, and so on. These series of drawings are defined by their methodology. They are structures that combine multiple possibilities. This same structure of mutant combinations reappears in all the films and videos I have made so far. I sometimes think that by working like this, keeping the series open, I have found a way of escaping the tyranny of the new, since the 'hands that make' never repeat themselves, thanks to the vital tensions of the gesture.

**HT** I'd like you to talk about your last series of sculptures, *Emanados*, which are transparent organic forms that you produce by blowing glass.

**AMM** I've always thought of drawing as the product of a vital breath, for it is a very simple way of making art. Perhaps this is because I relate drawing to the mythology of creation, when God created Adam out of clay, and gave him life by blowing on him. Beautiful, don't you think? So I've always loved drawing, it gives me an immense sense of freedom: to breathe and to draw, to draw and to breathe, like going from the lungs to the paper in a series of movements. I've always felt drawing was like a pneumatic being, a product of breathing, immensely vital, on the border between life and death. All these ideas kept turning in my head until 2007, when I finally made works where the principal media was blowing: *Emanados*. I made some myself, but most of them are made by professionals whose breath I guided like a conductor. The liquid balls of incandescent glass soon become simple oval forms, fragile, like life itself. They are containers of vital breath.

**HT** In one of your last videos, *Um Momento, Por Favor*, you use your own image, something you had already done in the seventies when you made the *Fotopoeamações*. You said earlier that in those pictures the political climate at that time was reflected through the body. How do you see *Um Momento, Por Favor*?

**AMM** The photos from the seventies are an emotional response to the political climate in Brazil at that time, but I think that *Um Momento, Por Favor* also has political connotations. It is a visible and audible portrait, a selfrepresentation in movement, made in parts, a face. The parts are corporal cartographies in movement, traces of worn flesh. It is an anti-erotic bodily space, where matter is revealed in all its tiredness. In this territory there is no room for mythification, or for lies, since the emotional galvanises the work with its own aesthetic. It has a great emotive and subjective charge that is shown to the audience unashamedly. The audience are facing a non-aestheticised subjectivity.

My voice, which accompanies the Neapolitan songs of Roberto Murolo, is an internal text of the body; these are the imprints of a journey of the being through its own being. This work doesn't follow the social and conventional demands for corporal perfection. It is a self-portrait that turns its own skin into a map.

1 *O Cordel* is the popular literature typical of the northeast of Brazil. They are narrative poems illustrated with woodcuts, printed in the form of small booklets and hung from a string to be sold. The themes may be traditional or based on current events. They can be humorous, too.

2 The *Anthropophagous Manifesto*, written by Oswald de Andrade (1890–1954), was published in May 1928 in the first issue of the recently founded magazine *Revista de Antropofagia*, a vehicle for the diffusion of Brazilian anthropophagous culture. With its metaphorical language, full of poetic and humorous aphorisms, the Manifesto became the theoretical basis for this movement, which questioned Brazil's cultural dependence. The apex of early modernism, the anthropophagous period was officially inaugurated during the *Semana de Arte Moderna* (Week of Modern Art), 1922. It highlighted the violent contradiction between two cultures—primitive culture (Amerindian and African) and Latin culture (of European descent)—which form the basis of Brazilian culture, through the

transformation of the savage element into an aggressive instrument. It is not a question of harmonious, spontaneous assimilation between the two. On the contrary, primitivism now appears as a sign of critically devouring the other, the modern and civilised.

3 The text *Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda* (Declaration of the Basic Principles of the New Avant-garde) accompanied the exhibition *New Brazilian Objectivity*. It was signed by Hélio Oiticica, Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Carlos Zilio, Mário Pedrosa, Maurício Nogueira Lima, among others.

4 The *Semana de Arte Moderna* was part of the celebrations of the centenary of Brazilian independence in 1922. It was presented as the first collective public manifestation in the history of Brazilian culture, in favour of a new modern spirit and against the conservative art and culture that had been prevalent in the country since the nineteenth century. From 13 to 18 February 1922, a festival was held at the Teatro Municipal, São Paulo, with an exhibition of over one hundred works and three literary-musical evenings. Without a defined aesthetic programme, the Week can be seen, in the context of the history of Brazilian art, more as a rejection of the current conservatism in literary, musical and visual production, than as a constructive event with specific proposals for the creation of a new language. What united all the participants, according to the two principal ideologists Mário and Oswald de Andrade, was the negation of all 'devotion to the past' and the rejection of imported art and literature.

5 The Manifesto of 1959, signed by Amílcar de Castro (1920–2002), Ferreira Gullar (1930–), Franz Weissmann (1911–2005), Lygia Clark (1920–1988), Lygia Pape (1927–2004), Reynaldo Jardim (1926–) and Theon Spanudis (1915–), denounces concrete art for its 'dangerous rationalist exacerbation'. Against the constructive orthodoxies and geometrical dogmatism, neo-concrete followers defend the freedom to experiment, the return to expressive intentions and the rescue of subjectivity. The recuperation of the creative possibilities of the artist—no longer considered as an inventor of industrial prototypes—and the effective incorporation of the viewer—who, by touching and handling the works, becomes part of them—are presented as the recuperation of humanism. For Neo-Concrete artists, art is not an industrial production, but a means of expression anchored in experience.

6 'There is a curious echo of this description in the graphic portrayal of Calabria made by Norman Douglas at the beginning of the last century. In his book published in 1917, Douglas says that the Calabrese talk of figs as black and white, when we know that they are not black or white. Olives are also black or white. Stones are black or white. Wine is black or white. Snakes are black or white. They don't have the slightest notion of what blue means, Douglas continues, probably because there are very few compact blue things in nature. Max Muller claims that the idea of blue is a modern achievement of the human race. Therefore, a cloudless sky is seen as "*propio bianco*" (pure white). Once the writer asked a boy what colour the sea in front of him was and he replied: "It's like an almost dead colour", when in fact it was a brilliant sapphire blue'. Norman Douglas, *Old Calabria* (The Marlboro Press: Marlboro, Vermont), 1993 (1915), pp. 49–50.



Vista da exposición *Anna Maria Maiolino*, CGAC, 2011

XUNTA DE GALICIA  
Presidente da Xunta de Galicia  
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura e Turismo  
Roberto Varela Fariña

Director xeral do Patrimonio Cultural  
José Manuel Rey Pichel

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA  
Director  
Miguel von Hafe Pérez

Xerente  
Manuel Arroyo Núñez

EXPOSICIÓN  
Programación  
Miguel von Hafe Pérez

Comisariado  
Helena Tatay

Coordinación  
Yolanda López

Rexistro  
Lourdes P. Seoane

Montaxe  
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Tradución  
Maite Lorés, Keith Patrick, Jesús Riveiro Costa

Deseño  
Cecilia Labella

Para a realización da instalación *Una vez más* (2011) a artista contou coa colaboración dos alumnos de escultura da Escola de Arte e Superior de Deseño Mestre Mateo.



CGAC

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Ramón del Valle Inclán s/n

15704 Santiago de Compostela

cgac@xunta.es / www.cgac.org

aberto de martes a domingo

de 11 a 20 h [luns pechado]

Organiza:



FUNDACIÓ ANTONITÀPIES

Colabora:

MALMÖ KONSTHALL