

Mira Schendel, Anna Maria Maiolino e Liliana Porter: biografia, memória e deslocamento

Andréia Paulina Costa¹¹

Resumo

Esse artigo propõe pensar as poéticas das artistas Mira Schendel, Anna Maria Maiolino e Liliana Porter, em relação às dinâmicas de deslocamento migratório, exílio e refúgio e o impacto dessas questões em suas obras.

Palavras-chave: biografia, mulheres artistas, migração, micropolítica.

Abstract

This article proposes to think about the poetics of the artists Mira Schendel, Anna Maria Maiolino and Liliana Porter, in relation to the dynamics of migratory displacement, exile and refuge and the impact of these issues in their works.

Keywords: biography, women artists, migration, micropolitics.

1. Poéticas do deslocamento

Jacques Derrida diz que “os objetos são tipos de rastro” (2012). Desse modo os trabalhos estéticos, a saber aquilo que qualificamos como obras de arte, são também passíveis de como objetos, produzirem rastros. Mas que rastros são esses? Devemos nos perguntar e, como, ao se tratar

11 Doutora em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unicamp na linha de História, Teoria e Crítica. Bolsista FAPESP. Atua nas áreas de história da arte moderna e contemporânea, estudos de gênero e sexualidade, arte experimental e circuitos anti-institucionais.

de um recorte de gênero, esses rastros se entrelaçam em uma dinâmica autobiográfica? O que nos contam? Onde nos levam?

Ao longo do século XX o fluxo migratório vindo da Europa, sobretudo do Leste, cujas famílias passavam a ser ameaçadas pelas guerras, pelas perseguições políticas e religiosas e pela pobreza trouxe para os países do Cone Sul famílias de poloneses, romenos, russos, italianos e uma diversidade de outras nacionalidades. Dentre esses núcleos que migraram, nas mais diversas situações, se encontram as famílias das artistas Anna Maria Maiolino, Liliana Porter e o caso de Mira Schendel.

Proponho aqui pensar a trajetória dessas artistas traçando um diálogo com suas histórias autobiográficas como migrantes e como essa questão impactou em seus trabalhos, em relação a uma questão da fala, do gesto, dos interesses visuais por determinados elementos e objetos, que se configuram naquilo que Leonor Arfuch caracteriza como “testemunhos da memória”:

Memoria e imagen, por otra parte, están unidas de modo indisoluble, ya sea porque toda memoria es una imagen –con su propia espacio/temporalidad - ya sea porque toda imagen trae al presente una memoria: del objeto, del acontecimiento, del ser, de la vivencia, de otras imágenes. Memoria, imagen e imaginación –en su común raíz que no desdice la potencialidad veridictiva -, se articulan así de los modos más diversos tanto en la visualidad como en el lenguaje, cuya cualidad icónica es capaz de evocar enteros universos. Memoria e imagen se entrelazan muy particularmente en las narrativas del pasado reciente en la Argentina, junto con un profundo involucramiento biográfico, autobiográfico y testimonial. Es que, por la índole de la experiencia de los años '70, tanto en el imaginario de la revolución como en la terrible represión de la dictadura militar, el protagonismo de los actores estuvo –y sigue estando - en el centro del relato, desde la experiencia guerrillera en sus diversas modulaciones hasta el padecimiento de las víctimas de la

prisión y la tortura. El testimonio liso y llano, la literatura de ficción y autoficción, la experimentación en el cine y en el audiovisual y aún los debates dan cuenta de ello. Pero es quizá esa figura elíptica de la “desaparición” que no nombra la muerte pero señala la ausencia irreparable de los cuerpos, la que ha impulsado, de mil maneras, la “aparición” de las imágenes: desde las fotografías que presidieron por años las rondas de la Plaza de Mayo y se expandieron luego incansablemente en marchas y muros hasta formar parte de nuestra identidad, a las más variadas intervenciones artísticas, tanto en el espacio urbano como en galerías u otros sitios de exhibición (ARFUCH1, s. D., p.3).

Como pontua a própria Arfuch, é nessa figura da “desaparição” e da ausência que muitas práticas artísticas durante o período das décadas de 1970 se colocam. Exploram os traumas, as perdas, na medida em que, conjuntamente, estabelecem outras vias de acesso, outras partilhas do comum (RANCIÈRE, 2017) entre estética e política, cuja dimensão social e criativa da prática artística se torna essencial como ponto de transposição dos traumas vivenciados. Se memória e imagem estão conectados em sua essência, podemos perceber os trabalhos artísticos produzidos por essas artistas como sintomáticos de superações, de reconciliações com suas histórias através de uma reapropriação e uma reescrita da história.

2. O traço ativo

Longos novelos de papéis enrolados traçam uma conexão com os afetos em Mira Schendel. Ainda na década de 1960, na vanguarda experimental brasileira desse período, a artista suíça, radicada em São Paulo, constrói suas *Droguinhas* (1966), objetos propositivos que surgem pela pulsão da dobra, os nós, e que ligam uma longa linha à sua possibilidade de infinitude, na medida em que cresce conforme a adição de mais papel.



Mira Schendel (1919-88), nascida Myrra Dagmar Dub, traça uma vida de refugiada dos horrores da perseguição fascista aos judeus na Europa, se mudando constantemente, até migrar para o Brasil em 1949, se instalando nos primeiros anos na cidade de Porto Alegre. Inicialmente entre Zurique, cidade em que nasceu, e Berlim, e logo após a separação dos pais em Milão, onde reside com sua mãe e inicia seus estudos livres na escola de artes. Em 1937, aos dezoito anos, dá início a sua formação em Filosofia, na *Università Cattolica del Sacro Cuore*, interrompida pelo avanço da Segunda Guerra e pela conseqüente fuga das terras italianas. Se refugia em Sófia, na Bulgária, Viena e Sarajevo, na Bósnia, onde encontra Josip Hargesheimer, croata católico, com quem se casa. Vivem em Milão e Roma e em 1949 conseguem permissão para emigrar ao Brasil.

Já em terras brasileiras, muda-se para São Paulo em 1953, onde conhece Knut Schendel, livreiro, que se tornaria o segundo companheiro da artista, com quem se une em 1960. Em 1954 realiza sua primeira exposição individual no MAM-SP, participando também em 1955, com o nome Mira Hargesheimer, da 3ª Bienal do MAM-SP. É também nesse momento que a artista tece amizade entre os intelectuais Mário Schenberg, físico e crítico de arte, Theon Spanudis, psicanalista e o filósofo alemão, também radicado em São Paulo, Vilém Flusser.

No início da década de 1960 abandona o plano pictórico a qual se dedicava nesse momento, as "ambigüidades entre figura e fundo (ou na oscilação da percepção, ora dando a ver signos, ora a evidência material da superfície)" (SALZSTEIN, 2007, p. 43), passando entre 1964 e 1966 à construção de sua vasta série de trabalhos intitulados *Monotipias*, cerca de duas mil, momento em que passa a utilizar o papel-arroz como suporte para suas intervenções mínimas com a linha.

Em 1965, através de Sérgio Camargo conhece o crítico britânico Guy Brett, que organiza exposições da artista na Galeria *Signals*, em Londres, nos anos de 1965 e 1966. Nesse momento passa a expor no exterior e revisita os locais em que havia vivido sua adolescência e

infância, estabelecendo em Berlim contato com o filósofo Max Bense, através do poeta Haroldo de Campos.

Esse processo de retorno aos lugares já vividos, parece impulsionar Mira Schendel a um momento de transição em sua poética. Entre as décadas de 1960 e 1970 a artista passa a trabalhar com a linha como gesto de intervenção mínima que busca a construção de uma suspensão, um espaço liberto de sentidos pré-determinados. “O interesse por uma arte de participação”, como coloca a historiadora e crítica Sônia Salzstein (2007).

Através de pequenos fragmentos da escrita ou poemas curtos - escritos pela artista ou elaborados em letraset, os *Objetos Gráficos* (1970) - ou as vezes somente uma linha que flutua sobre a superfície do papel, são formas que Mira Schendel encontrou para trabalhar sua inquieta relação com o mundo. De uma necessidade de reescrita ou uma avaliação dos modos de compreensão dos símbolos, Mira procura desconstruir o signo gráfico da escrita o recompondo em pequenas situações, onde o vazio e um certo mutismo dessas fraturas se encontram em um universo pleno de significados. Um vazio pleno, cheio, à espera de incontáveis recombinações.

Os múltiplos idiomas presentes nas *Monotípias* de Mira, o italiano, o francês, o alemão, o inglês e o português, e, também o gesto (enquanto idioma), se conjugam para uma poética do entre. Uma profunda criação de interstícios onde a artista busca através da língua e do gesto as indefinições e os jogos entre os significados e as coisas. Essa multiplicidade de idiomas distintos, marcam claramente a passagem da artista por diferentes locais, evidenciando seus trânsitos e um processo de pensamento através de fragmentos que, por meio de diversas recombinações, transparecem os sentidos de afeto, memória e autobiografia da artista.

Seu forte interesse pela filosofia, sobretudo pelo campo da fenomenologia, leva a artista a pensar a linha em seu campo expandido, a relação entre forma e mundo, entre corpo e corporeidade, marcando também os modos como sua trajetória foi escrita, entre constantes deslocamentos e intersecções.



“O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata” (SCHENDEL apud NAVES, 2010, p. 58), diz Mira. Essa pulsão do registro do instante, do momento, se relaciona, sobretudo, ao espaço da fala, do signo gráfico da letra, da escrita, mas também da verbalização. Em um universo em que o discurso escrito, o documento, possui validade incontestável, é pela escrita, meio muda, meio torta, meio faltante, que Mira Schendel inscreve sua trajetória como artista, intelectual e mulher judia refugiada. Griselda Pollock (2007) acerca dos trabalhos de Charlotte Salomon (Berlim, 1917 - Auschwitz, 1943), artista alemã judia, evoca as violências perpetradas no corpo feminino judeu ao longo da década de 1930 pelo estado nazista em sua especificidade genocida, com uma definição clara à destruição de mulheres e crianças. É contra essa lógica do apagamento que Mira Schendel parece insistir, na construção de uma presença que lhe foi negada por um determinado discurso político da violência. Por isso, os fios, os novelos, a grafia.

A linha que se inscreve no papel de arroz nas *Monotipias* e que logo em seguida ganha materialidade sob a forma de grande novelos em *Droguinhas*, ou como objetos pendurados, os *Trenzinhos*, nos remetem à relação com o corporal. A linha sai do plano gráfico, translúcido, um plano que por si só já se coloca espacialmente numa relação de simbiose com o espaço - para se integrar ao espaço físico de exibição, ganhando materialidade. Esses grandes novelos nos remetem a um universo muito particular, de uma tecelã do vazio, da criação de um gesto que ecoa no silêncio, na reflexão: “a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero” (SCHENDEL apud NAVES, 2010).

Droguinhas, então, emerge como participação, interrogando o corpo em sua dimensão de materialidade e presença. Mais ou menos densas, encorpadas, as *Droguinhas* se acomodam no espaço, como novelos, redes, casulos que se desdobram para revelar um interior repleto de nós. Os entrelaçamentos desses nós adquirem volume, se integrando ao espaço de maneira orgânica. Como peças de tear, *Droguinhas* faz a transição dos gestos, letras e palavras para a presença/ corporalidade (escultura-instalação-proposição), marcando um dos principais interesses de Mira, a matéria:



[...] olhando aquilo foi surgindo a ideia de misturar aquele papel transparentíssimo com aquele acrílico também transparente, branco, obviamente. Ali surgiram as grandes chapas, os chamados Objetos Gráficos, que já era uma tentativa de trazer o desenho pela transparência, ou seja, para evitar o atrás e o à frente, e há toda uma problemática, inclusive filosófica, por trás daquilo. Mas o material me deu uma possibilidade – com o vidro não teria podido juntar, teria tido que emoldurar – e o acrílico realmente me dava uma possibilidade fantástica de realizar aquilo e de concretizar inclusive uma ideia, a ideia de acabar com o atrás e o à frente, com o antes, com o depois, uma certa ideia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade etc., etc., espaço-temporalidade etc., etc. Ali surgiu este chamado Objeto Gráfico [. . .] (SCHENDEL apud NAVES, 2010, p. 60).

A relação que Mira Schendel estabelece com a matéria, primeiro com os papéis-arroz ganhados e guardados, e após com o vidro e o acrílico são do campo da curiosidade, da especulação criativa. Esse experimentalismo matérico beira a imanência (inerente) do objeto: vazio, silencioso, ressonante. Um objeto que se abre e justamente por interromper a ordem lógica dos sentidos, da fala, da escrita e da presença constrói um espaço de partilha, de reflexão, de atenção: uma dinâmica de desconstrução e remontagem de novos horizontes expressivos (SALZSTEIN, 2007).

A década de 1970, na trajetória da artista é marcada pelo interesse pela poesia concreta e através da superfície do acrílico Mira realiza seus *Objetos Gráficos*, que misturam letras e intervenções gestuais, sismográficas nos dizeres de Salzstein (2007), plenas de diálogos, encontros entre elementos gráficos, geométricos e gestuais, um quase-nada nas palavras de Ronaldo Brito (2005, p. 290), que no fim revela-se quase tudo.

Próximo aos trabalhos de Mira Schendel e durante a mesma época, a artista argentina Liliana Porter realiza seus trabalhos em gravura e fotografia enfatizando também a linha em sua dimensão de vazio reflexivo,



como suspensão do estado de significação imediata entre olho e objeto, deslocando-os do espaço e os reconduzindo a um plano inerte, branco e espaçado do registro fotográfico.

3. O traço autoperceptivo

Liliana Porter, filha do escritor e diretor cinematográfico Julio Porter, figura bem conhecida na cena argentina entre 1950-1980, começa seus estudos artísticos em gravura aos doze anos. Aos dezesseis se muda com sua família para o México onde permanece por três anos, retornando a Buenos Aires e concluindo sua formação na Escola Nacional de Belas Artes Pueyrredón.

A artista se muda para Nova Iorque em 1964, se matriculando no curso de gravura da Pratt Institute, local em que encontram os artistas argentino Luis Felipe Née, que se tornaria amigo e influência artística importante na trajetória da artista e o uruguaio Luis Camnitzer, com quem se casaria no ano de 1965, permanecendo até 1978 (KATZENSTEIN; PORTER, 2013). Ao longo desse período retorna por poucos períodos a Buenos Aires.

A questão familiar se encontra no trabalho *Para Voltar (To go back)* realizado por Liliana Porter em 2001. Nesse trabalho, Liliana desenha um caminho percorrido por duas longas e finas linhas que saem de um pequeno vaso de porcelana em que se encontra no centro a imagem de uma casa, preenchida pelo azul da esmaltação. O registro fotográfico aponta o caminho que parece levar a artista até a memória de sua casa em Buenos Aires, com seu pai bem-humorado, seus avós russos-judeus e romenos, suas influências fantásticas de Jorge Luis Borges e Rene Magritte, mas sobretudo a figura de sua mãe, Margarita Galetar, escritora e que, após se casar, inicia trabalhos com gravura. Em 1999, a Fundación Andreani, em Buenos Aires, convida Liliana a expor suas obras lado a lado as de sua mãe.

I should add that the image of the house is something that I very clearly share with my mother, who was also a printmaker and had lost much of her family to a fire in her house. [...] Actually, my mother was a writer; but when I got married she began making prints and she even won

a top prize at the Salón Nacional in Buenos Alres. Since she was from a Romanian family, she had that style of little, intricate, *naif* sort of things, and she was always drawing images of the house. In her case I imagine that this recurring image had to do with the fact that she lost most of her family in a fire. (KATZENSTEIN; PORTER, 2013).

A casa que também vai ser objeto de outra artista, a brasileira descendente de poloneses Letícia Parente, *Série Casa* (1975) (COSTA, 2019; MACIEL, 2011), aparece em Liliana Porter como o elo que conecta seu repertório de representações a sua trajetória como artista e mulher. Um retorno ao lar, que se concretiza com as memórias afetivas, que nada têm de nostalgia apesar de nos remeterem à infância, encontradas nas miniaturas e nos diálogos produzidos entre elas.

Olhando atentamente podemos perceber a presença de uma alegoria do fantástico, entre espaço e representação, que percorre toda a obra da artista. A ideia de submergir, de criar um mundo que aproxima o gráfico do fotográfico, coexistindo pacificamente como um mundo sobreposto ao outro. Uma poética marcada pelo potencial das relações, de encontros atemporais construídos entre objetos, ideias e representações, através de relações pontuais expressas pelos elementos gráficos e pelas figuras em suspensão.

A trajetória poética de Liliana é composta quase sempre em referência a linha e seus desdobramentos no campo da alteridade.

La distancia mental que hay entre la representación grafica de la arruga al hecho real de la arruga en si.

La relación entre la ficción y la realidad superpuestas. Apoyandose, y al mismo tiempo contradiciéndose.

El arrugado es sólo uno de los ejemplos posibles para este planteo. La misma idea sería:

sombra-sombra

luz-luz
mancha-mancha

El dibujo de la sombra y la sombra real.

Lo que yo hago suceder sumado
a lo que naturalmente sucede.
Algo así como: fingir que soy yo.

La idea es superponer realidad,
a la descripci3n de esa misma realidad.

Entrar en un proceso creativo participando en 3l
y acortando la distancia que no tendria que existir
entre hacer arte y estar vivo.

(PORTER ICAA DOCS 772695. Acessado em: 4 jun. 2020).

Na d3cada de 1970 seu interesse pela fotografia, motivada pelas quest3es da representa33o e do espa3o negativo iniciadas em *Wrinkle* (1968) - produzido no *New York Graphic Center Workshop* em 1964 (-1970), ateli3 experimental de gravura gerenciado por Liliana Porter, Camnitzer e Castillo - em conjunto com a tem3tica dos objetos triviais - as miniaturas que a partir da d3cada de 1990 se tornam o principal objeto de aten33o da artista - estabelecem um jogo entre o real e o virtual, numa rela33o extraplano entre o apresentado na imagem e o exterior, que atrav3s da experimenta33o com elementos como o papel e a linha rompem com a pr3tica tradicional da gravura e de forma expandida dialogam corpo, espa3o e tempo.

Pouco ap3s a apresenta33o de *Wrinkle*, Liliana passa a produzir suas gravuras fotogr3ficas utilizando elementos como ganchos, pregos e linhas e as sombras derivadas desses objetos, como em *Stitch* (1970) e *Sem t3tulo* (gancho e linha) de 1973. Realizadas tamb3m como instala33o essas propostas foram apresentadas no espa3o da Galeria Diagramma em 1972 em Mil3o e, posteriormente em 1973, no Project Room, destinado para jovens artistas, a convite de Riva Castleman, curadora chefe do departamento de gravura do MoMA.

In *Stitch* [1970], the real thread is connected to a thread that is only represented. An infinitesimal situation, but one that reveals themes that concerned me at the time and that I've continued to explore since: the issue of time, the substance of reality, my relationship to things, meanings, and so on. And that was how the images in my work evolved. I think that the voluntary "visual reductionism," as you refer to it, served to hone or reveal the way in which I looked at the world around me. Meaning that if, at that particular moment, I consciously chose elements that I perceived as insignificant (in every sense of the word), I was clearly not talking about a nail or a shadow or a hook. The final meaning did not emerge from the thing, the "little object," or even the gaze. In a sense they created a space for silence, a place, a reflection that had absolutely nothing to do with the hardware store. (KATZENSTEIN; PORTER, 2013).

A partir de 1973 passa a realizar sua série de fotografias em que registra suas mãos em relação às linhas e formas, retângulos e triângulos, trabalhando as conexões, permanecendo na questão do real e do virtual. Esses trabalhos que exploram o jogo entre o espaço, a imagem e a representação, através de pequenos registros, traçam diferentes temas como o afeto, o cotidiano, e o rabisco, que na visão de Liliana Porter é "o que fundamenta todo artista" (KATZENSTEIN; PORTER, 2013).

As justaposições, reconstruções e recontextualizações (KATZENSTEIN; PORTER, 2013) se inscrevem em um exercício de transformação da relação com o simbólico, que deslocado de seu lugar comum se reinscreve no instante da reflexão, elaborado pela artista através do vazio, situando os objetos em lugares de silêncios e ausências.

Na série *Sem Título*, nota-se a continuidade do interesse em editar o gesto, como bem nota Katzenstein em entrevista a Porter (KATZENSTEIN; PORTER, 2013). A série, realizada ao longo do ano de 1973, retrata as mãos da artista e pequenos objetos geométricos, esferas, pirâmides e triângulos



em relação a sua existência no espaço. O jogo criado entre o objeto e sua sombra, uma forma de representação concreta no espaço, é captado pelo dispositivo fotográfico gerando uma interferência nas formas de apreensão dos objetos. Não mais objeto, mas objeto representado, que se alicerça ao espaço físico através da linha que os conecta.

Revisitada pela artista nos anos 2000, *Sem título* produz dois momentos sobrepostos, na década de 1970 com os registros de suas mãos e rosto e os de Camnitzer e na década de 2000 um novo registro da artista interagindo com sua série, adicionando um terceiro plano ao jogo de representações já manifesto pelo trabalho em 1973. O encontro de Liliana Porter consigo mesma, em duas temporalidades distintas, *Sem título, 40 anos depois* (2003), foi o título desse diálogo, 1973-2003.

Em entrevista a Howardena Pindell, em 19986, a artista expõe a relação de seus novos trabalhos com a mágica e terrível história de Lewis Carroll sobre a garota que submerge em um mundo fantástico, Alice, do qual se desdobram os trabalhos *O livro de Alice (ou: A piscina de Lágrimas)*, realizado em água forte e colagem e *Fim da jornada*, ambos de 1980, que apresentam a figura de um pequeno barco a vela que compõe junto com o livro de Carroll, desenhos de barquinhos de papel, *sketchs* de trabalhos anteriores da artista em que aparecem as formas geométricas, um postal de época com uma figura feminina e uma esfera ao canto esquerdo. Essas produções, sinalizam um momento muito específico da trajetória da artista que se iniciam em 1975.

Os anos de 1975 e 1976 marcam um difícil período para Liliana, afetada pelo câncer de mama que ocorre simultaneamente à separação com Camnitzer, em 1977 e o divórcio em 1979, marcando também um novo período para a artista, seu relacionamento com Alan Weiner, com quem permanece por doze anos. O barquinho é criado pela artista como uma metáfora desse momento de sua vida e aparece como um objeto protagonista de tragédias, de reflexões, mas também como registro para situar-se no espaço.



In 1976 I had some serious health problems that coincided with my separation from Luis. It was a very rough time, and I felt myself confronting death in every sense. And that became connected to the tragic story of my mother, and her way of being positive in spite of her circumstances. During those years, I was forced to reorganize my life, and that gave me a kind of wisdom, as corny as it might sound. [...] I began to work on a series of drawings that were like sentences in which certain images replaced the words. The protagonist was a little boat made out of a paper that went through some terrible tragedies: it caught on fire, it sank, and it broke apart. Looking back now, those drawings did not reflect any theory of art. They were really like writing in a diary. It wasn't literature. It didn't matter if they were good or bad. They were absolutely true. From that point on there was less control over the content, it was less stiff, less ascetic, and it became more personal. (KATZENSTEIN; PORTER, 2013).

O barquinho, mas também as temáticas do silêncio, das presenças e ausências me parecem fundamentais na poética da artista em relação aos afetos e seus processos de trânsito migratórios que atravessam sua biografia familiar.

4. O traço genealógico

Os objetos como a linha, o fio, também são a base para o trabalho da artista Anna Maria Maiolino (1942, Scalea, Itália), seja na materialidade do barro, nas fotografias, ações e vídeos. *Por um fio* (1976), de Anna Maria Maiolino é uma performance fotográfica em que aparecem três gerações de mulheres de uma mesma família, e nesse caso, a família da própria artista, Anna, sua mãe e sua filha, ligadas por um longo fio branco. Esse trabalho nos fala dos laços familiares, da hereditariedade, da tradição e das relações entre mulheres de distintas gerações. Anna Maiolino, italiana de origem e residente no Brasil desde 1960, quando para cá se muda aos dezoito anos de idade vinda de Caracas (1954 - Venezuela), onde cursou a Escola de Belas

Artes Cristobal Rojas, passa a frequentar como ouvinte os ateliês de pintura e gravura da Escola de Belas Artes do Rio e as aulas de Apreciação Estética ministradas pelo artista-professor Ivan Serpa no MAM-Rio (MAIOLINO, 20157). Imersa no circuito artístico envolto pela ENBA, Anna Maiolino se aproxima do círculo de artistas da Nova Figuração casando-se com o artista Rubens Gerchman, o qual recebe em 1967 o Prêmio Viagem ao Exterior do Salão Nacional, ocasionando na mudança de ambos e seus dois filhos para Nova Iorque em 1968, quando Anna recebe a nacionalidade brasileira (MAIOLINO, 2015).

Nesse cenário, a artista divide seu tempo entre os cuidados da casa e dos filhos passando os últimos meses em Nova Iorque trabalhando como designer em um estúdio têxtil, buscando conquistar sua independência financeira (MAIOLINO, 2015). É nesse mesmo momento, 1971, que o professor e artista Luis Camnitzer indica a artista para uma bolsa na *Pratt Institute no International Graphics Center*, onde ela frequentava os ateliês noturnos. Durante esse período, Anna realiza o projeto *Entre Pausas* (1969 - 1971, publicado em 2019 pela editora Hauser & Wirth Publishers com textos de Tania Rivera) um *sketchbook* que abarca poemas e ilustrações da artista acerca de seu cotidiano. Marca esse período também o encontro da poética da artista com a poesia e a palavra (LINS, 2016, p. 214).

Retornando ao Brasil, separada de Gerchman e com os dois filhos, Anna Maiolino passa a produzir em diferentes mídias, fotografia, vídeo, objetos, gravuras e esculturas, produzindo vídeos como *Construção e Jogo* (1973-76) em conjunto com Paulo Fogaça e a séries *Fotopoemação*.

A *Série Fotopoemação* (1973-2011) que se inicia em 1973, como projeto paralelo aos vídeos em Super-8 nos quais a artista vinha trabalhando, e da qual *Por um fio* faz parte, fala sobre o universo íntimo, subjetivo da artista, mas também de resistência. Nessa série, assim como em uma parte considerável dos trabalhos de Anna Maria, a linha é presença constante, aparecendo como fio, fita, faixa, como podemos observar nas fotografias da série, *Aos Poucos* (1976) e *De... para* (1974) - que tratam de respiro, retorno a percepção mas também das violências simbólicas sobre as mulheres.

Nessa série, o fio é expresso numa chave de conexão e de afetividade, como linha, continuidade, perpetuação, mas também como elemento crítico. Como sublinha a própria artista, seu interesse é sobretudo nas formas do imaginário e como elas se conectam na produção de sentidos (MAIOLINO, 2015). As formas de afeição elaboradas por Anna Maiolino em *Por um fio*, mas também em outros trabalhos, falam sobre sobrevivência, transmissão. O ovo, que é também outra constante, presente no trabalho *Entrevidas* (1981) também da série *Fotopoemação*, nos mostra a importância desse elo com o lugar de pertencimento, com o referencial da origem, o qual para a artista se mistura com a volatilidade de suas muitas mudanças, Itália, Venezuela, Brasil, Estados Unidos.

Por um fio é uma obra em que é evidente a afeição com a vida [...] fala de sentimentos permanentes no tempo. Todo mundo tem uma mãe, uma avó, uma filha. Todo mundo sabe como a vida se reproduz. Então, se aquele trabalho não tivesse o fio, seria simplesmente um retrato de família. O fio torna única aquela fotografia e a torna arte. [...] Quando faço *Por um Fio* também aponto para minhas necessidades filosóficas, sobre a questão do infinito, que a partir de mim, que apareço no centro, vem do passado, minha mãe, e vai para o futuro com a imagem de Veronica, minha filha (MAIOLINO, 2015, p. 20-22).

Para a artista, o fio como linha é a origem que se encontra em seus desenhos e em seus processos gráficos, mas que também percorre intensamente sua produção escultórica, a forma roliça e comprida trabalhada pela artista sobre a argila modelada que se estende como comida mas também como dejetos dependendo de cada contexto - como na série *Terra Modulada* (2001) e *Aqui e Ali* (Documenta 13, 2012) -, em gestos de repetição e de alteridade, elementos fundadores da poética de Maiolino e que nos contam sobre as fragilidades da vida (ZEGHER, 2002, p. 186).

Por um fio apresenta um retrato em sua forma quase tradicional. Como aponta a artista, se não fosse pelo fio, o elo que percorre longitudinalmente a imagem, seria um retrato familiar convencional. No



registro fotográfico, que apresenta um corte próximo a dois terços da cena, a artista aparece vestida de branco, ocupando o meio da composição, e em cada uma das laterais traça-se a genealogia de sua trajetória. Ao lado esquerdo aparece sua mãe, uma senhora já de idade, filha de imigrantes italianos no Equador, vestida com o que parece ser um vestido, escuro com padrões mais claros. Nota-se também a presença do que parece um terço, pelo espaçamento e formato das contas, pendurado ao pescoço da mãe da artista e colocado próximo à pele, pela parte interior do vestido, marcando também a forte tradição católica italiana. Ao lado direito da artista aparece sua filha mais nova, Veronica, ainda adolescente. A casualidade da cena, as três sentadas lado a lado em poses descontraídas, como à espera, é registrada pela artista Regina Vater.

Para Paulo Venâncio Filho, professor da Escola de Belas Artes da UFRJ e amigo de Anna Maria, seu trabalho forma-se sob “uma cartografia, que se expande e se modifica” (VENÂNCIO FILHO, 2013, p. 94). Sob essa perspectiva os trabalhos de Anna Maiolino problematizam essa inscrição no espaço, geográfico, de muitas moradas e trânsitos, mas também subjetivo, o espaço comunitário das partilhas (VENÂNCIO FILHO, 2013, p. 85; RANCIÈRE, 2017). Esse sentido de comunidade e partilha, nos trabalhos de Maiolino, percorrem *Por um fio*. A imagem das três mulheres, avó, mãe e filha ligadas pelo longo fio, quase umbilical, se não estivesse ligado à boca, mas que por estar ligado a esse órgão palativo nos remete as heranças da fala, dos aprendizados e ensinamentos passados de mãe pra filha. No caso de Anna Maria uma cartografia feita de deslocamentos, de desenraizamentos e pelo processo constante de novos encontros e realidades. *Por um fio* remete aos laços e afetos, mas também a aquilo que permanece mesmo a distância, a raiz, o cordão umbilical.

Essa pulsão da origem, do diálogo e do encontro presente na poética de Maiolino se encontra em seus poemas e desenhos, em uma busca constante pelo encontro de si mesma - a fala, que é uma questão importante para Anna, justamente pelas diversas mudanças e diferenças

idiomáticas, provocam na poética da artista uma necessidade de organizar seus pensamentos na aproximação entre a palavra e a linha, o rabisco no desenho e o processo de subtração e adição da materialidade - como podemos observar em *É o que falta* (1997), série composta por placas de cimento modulado, nas quais diversas linhas e pontos em espaço negativo dialogam com o processo constante de transformação, a subtração do molde em argila, adição do gesso e novamente a subtração do cimento na peça final. Para Anna Maria:

Writing is a way to organize my thoughts, and it guided me back to work. Some of these sketches would later give rise to Super-8 films, as well as the production of a series of drawing called *Mental Maps* (1970-1976). Writing and poems appear cyclically in my production. The written word is the path toward revealing the corporeality of paper and all of its possibilities: a body/space to be conquered. Here, the narrative figuration of the 1960s is abandoned. [...] (LINS, 2016, p. 214).

Os trabalhos dessas artistas se aproximam pelo gesto da linha, que acompanham suas trajetórias como artistas, de uma escrita fonética, as vezes muda ou ruidosa; pela transformação do fio em elemento de afeto; das formas como os laços são traçados através de uma problematização de questões de presença: corpo, deslocamento, reinterpretações e ressignificações.

5. Memória, biografia e o percursos migratórios

O fio está ligado às transições e às origens que marcam essas artistas, a Itália, a Alemanha e o Leste da Europa e aparecem através de retornos às questões da genealogia familiar, de referências aos diversos pontos de passagem e de intermitências passageiras por diferentes lugares.

Como artistas emigradas, muitas descendentes de poloneses, romenos, russos e italianos que chegam aos países do Cone Sul, esse imaginário trágico das guerras e do nazismo de certa forma migram com elas através de suas histórias de família, mães, avós, tios e tias, muitas de



origem judaica que chegam aqui como refugiados da guerra. Nesse sentido, as questões da fala, dos pontos de origem difusos, de um interesse por prescrutar os corpos e de ressignificar os espaços aparecem como símbolos de um trânsito em busca de pertencimento. Talvez aqui caiba o conceito de não-lugar de Augé (1994), pensando que essas artistas se situam nessa atmosfera de um entre, o lugar de origem, as novas configurações dos países que as recebem e a produção intersticial de um pertencimento flutuante entre memórias e construções autobiográficas.

Não é acaso que temáticas como a linha e o fragmento sejam recorrentes a essas artistas e de modo amplo a toda essa geração de artistas das décadas de 1970 e 1980 que vivem e revivem certos traumas com as ditaduras e os estados de exceção que tomam o poder, com o qual convivem diariamente ao longo desse período. Há aquelas e aqueles que têm a oportunidade do exílio, mais uma forma de deslocamento emigração, mesmo que temporário, mas que mantêm contato com outros artistas e com a família deixadas para trás.

Ao repensarem seus processos de migração e contínuos trânsitos como forma de testemunho histórico, essas artistas trazem a campo debates sobre os lugares sociais do feminino (NAVARRO-SWAIN8) e sobre as esferas do desejo e da interioridade marcando um espaço de visibilidade construído através de enlaces, afinidades e perspectivas que vão além da crítica e da exposição da violência e do trauma dessas décadas. Produziram respiros, possibilidades criativas, outras interpretações da vida e das situações: uma perspectiva situada (BRAIDOTTI, 1994).

A essa dimensão da alteridade, Rosi Braidotti (1994) e Adrienne Rich (1989) nomeiam “política da localização”, na qual se situam perspectivas de contato com outros saberes e práticas, construindo um comum para além da diferença. É pela prática da contaminação, como aponta também Tânia Rivera (2014), ou pela noção de subversão, nos dizeres de Tania Navarro Swain (2008), que esses gestos desatam os nós dos traumas vividos. São gestos e ações - em que o primeiro visa a alteridade e o segundo um fim, no

sentido de propósito (RIVERA, 2014) - que se elaboram as propostas de crítica e reconstrução das representações subvertendo as categorias historicamente estabelecidas. Práticas de resistência através da construção de outros devires e acessos. Os atravessamentos entre temas, abordagens e poéticas (SATURNINO, 2013). Aquilo que eclode por contaminação.

Referências bibliográficas

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2010, p.39.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus 1994.

BRITO, Ronaldo. *Experiência da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista dei devenir*. Madrid: AKAL, 2005.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

COSTA, Andréia Paulina. *Casa, casca e corpo: o texto como potência crítica em Letícia Parente*. Revista Plural Pluriel No 20 (2019): Femmes et littérature: un siècle d'affirmation et questionnement dans les cultures de langue portugaise. Disponível em: <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/198/173>. Acessado em 01/12/2020.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo veintiuno: Ebook Kindle, 2018.

KATZENSTEIN, Inés. *Liliana Porter in conversation with / en conversacion con Inés Katzenstein*. Fundación Cisneros, Colección Patricia Phelps de Cisneros: 2013. Kindle edition.

LINS, Daniel. *Anna's Skin*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

MACIEL, Kátia. A medida da casa é o corpo. In: PARENTE, André; MACIEL, Kátia. *Letícia Parente arqueologia do cotidiano: objetos de uso*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2011.

NAVES, Rodrigo. *Mira Schendel: o mundo como generosidade* In: PÉREZ-ORAMAS, Luis. León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010 Apoio: Fundação Iberê Camargo.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

POLLOCK Griselda. *Encounters in the virtual feminist museum. Time, space and the archive*. Londres/ Nova Iorque: Routledge, 2007.

SALZSTEIN, Sônia. *À espreita, na superfície da linguagem*. ARS (São Paulo) vol.5 no.9 São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000100003. Acessado em 01/12/2020.

SATURNINO, Luana. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Fapesp, Intermeios, 2015.

SWAIN, Tania Navarro. *Corpos construídos, superfícies de significação, processos de subjetivação*. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/chapitres/brazil/corpos%20construidos.htm>. Acessado em 01/12/2020.

RICH, Adrienne. *Notes toward a Politics of Location*. Disponível em: <https://people.unica.it/fiorenzoiuliano/files/2014/10/Adrienne-Rich-Notes-Toward-a-Politics-of-Location.pdf>. Acessado em: 01 dez. 2020.

RIVERA, Tania. *A memória como gesto – Benjamin, Freud e a trama de polaroides de Marcos Bonisson*. *Revista Poiésis*, n. 24, p. 129-144, Dezembro de 2014. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie-8-tania-rivera.pdf>. Acessado em: 01 dez. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

ZEGHER, Catherine. *"Ciao bella": Uma migrante por Dentro e por Fora*. In: *Anna Maria Maiolino: A vida Afora/ A life line*. New York: Drawing Center, 2002.