

TERESA HUBBARD / ALEXANDER BIRCHLER

FLORA

September 5, 2021–
January 16, 2022



Teresa Hubbard / Alexander Birchler's *Flora and Bust* create a narrative that interweaves documentary with reenactment to present the untold story of Flora Mayo (1898–1972), an American woman who moved to Paris in the 1920s to pursue her career as an artist. While there, she had a love affair with a young Alberto Giacometti (1901–1966), who went on to become one of most celebrated sculptors of the twentieth century. Both *Flora* and *Bust* entered the Modern's permanent collection in 2019, and they premiere in the museum galleries with this special installation. On loan from the artists is a third component of the exhibition, *Archive, Flora Luella Lewis Mayo, 2019–21*, which presents a selection of their sketches and journals relating to the creation of *Flora* and *Bust* alongside a chronology exploring the intersection of Mayo's and Giacometti's biographies. Hubbard / Birchler's research is centered around their discovery of an art historical error that led to Mayo being misidentified and consequently removed from art history. The exhibition is on view from September 5, 2021, to January 16, 2022.

Flora and *Bust* debuted in 2017 at the Swiss Pavilion at the Venice Biennale in an exhibition titled *Women of Venice*, named after a series of sculptures by Giacometti, a Swiss artist who had a complicated relationship with his birth country in that he wanted to be identified with France, where he lived and worked.¹ In diving into Giacometti's refusal to represent Switzerland in the national pavilion, Hubbard / Birchler recognized a much larger absence in the

Swiss Pavilion—an absence of generations of uncelebrated and unrecognized women artists. During their research, they came across Mayo, who appeared in a photograph alongside Giacometti in James Lord's *Giacometti: A Biography* (1985) and was relegated to a literal footnote. Wanting to know more of her story, Hubbard / Birchler conducted extensive research, and their discoveries became the seeds for *Flora* and *Bust*, which focus on Mayo's life and career from a feminist perspective. Piecing together bits of her biography, and obtaining letters and diaries that she penned, Hubbard / Birchler eventually used the materials they unearthed to create the narrative for *Flora*.



Flora is a double-sided film installation with a single, shared soundtrack. One side of the screen shows an actress playing Mayo, and the scene is set in her Paris studio in 1927. On the opposite side of the screen is David Mayo, her American son whom Hubbard / Birchler tracked down, now in his mid-80s and living in California. He is shown recounting the life of his mother as he knew it, some of which was gleaned through her letters and journals. The hybrid story that unfolds between the documentary on one side and narrative on the other is compelling and emotionally charged. It is as much about mother and son as it is about Mayo the artist.

Bust, a re-creation of the sculptural portrait Mayo made of Giacometti circa

1927, was inspired by the photograph in Lord's biography of Mayo and Giacometti flanking the actual bust. Mayo's bust of Giacometti was destroyed and the photograph belonging to Mayo has been lost—only a reproduction has survived. Reconstructing history, as the artists do here both physically and conceptually, is a strong recurrent theme throughout their oeuvre. Much of their past work, which has included photography, sculpture, and moving image installation, coalesces in *Flora and Bust* as they wind together elements of cinema, history, memory, and place to focus on a forgotten American woman with her own story.

Senior Curator Andrea Karnes, who organized *Hubbard / Birchler: No Room to Answer for the Modern* in 2008 (which traveled to the Württembergischer Kunstverein Stuttgart and Aargauer Kunsthaus, Aarau), recently talked with the artists about *Flora and Bust*.

Andrea Karnes: Your research began with Giacometti and then your focus shifted to Flora Mayo. Will you describe that process? This seems especially interesting within the framework of you creating *Flora and Bust* for the Swiss Pavilion of the Venice Biennale.

Alexander Birchler: When we first started talking with Philipp Kaiser about the Swiss Pavilion, our conversations centered around the different threads of history of the building. As a starting point for his curatorial approach, Philipp suggested to consider the moment of 1952—the year Alberto declined to show his work in the newly built pavilion designed by his brother, Bruno. Teresa and I talked about the idea of absence and how it could be a springboard for the work we were going to make. It was the right provocation, as in our process we tend to look at the edges of a subject in order to find our point of departure for our work. In looking at the more than 100 years of history of the national pavilions in Venice, the historical absence of generations of women artists at the oldest and arguably most significant art biennale in the world became undeniably apparent. Much later on in our process, we came across the figure of Flora Mayo through James Lord's biography of Alberto Giacometti. Lord discusses her as a side figure. We quickly recognized that the figure of Flora Mayo would be an entry point into addressing ideas of absence.

Teresa Hubbard: Lord's biography of Giacometti has been an extremely popular book—yet it has also been fiercely criticized by art historians and Giacometti scholars. However, it hasn't been criticized for the way Lord writes about women. When I read the book and came across Lord's entries about

Mayo, I was immediately taken aback with how insulting and blatantly sexist they are.

AB: Mayo had been an art student in New York before she arrived in Paris. She and Alberto were classmates, friends, and lovers while they were students at the Grande Chaumière in Paris. In Lord's book, the reproduction of Mayo and Giacometti is of a very poor, blurry quality. Mayo wears a sculptor's smock and she and Giacometti are seated on either side of a clay bust she made of him. Lord dates the photograph to 1927, however, our research indicates that this date is unverified, that the negative and original print have been lost, and that the photographer is unknown. After the image appeared in Lord's book, reproductions were circulated and widely published in other books about Giacometti. This image was an initial trigger that started our journey: who was Flora Mayo?

AK: The photograph of the two of them is so interesting in that it depicts a sculpture of Mayo's, not Giacometti's. How did this photograph resonate with you?

TH: It resonated on so many levels. In the moment the photograph was taken, Mayo is the artist and Giacometti is the model. At that moment, they were both students and aspiring artists. We know from art history what happened to Giacometti—he went on to be one of the most photographed, recognized, and celebrated artists of the twentieth century. What happened to Flora Mayo? Another provocation was Lord's description of the photograph:

A photograph has survived of the two young artists and lovers. Flora looks at her lover wistfully, as she had cause to do. She is attractive, but not beautiful, and there is something weak in her face. It must have been apparent, even then, that she was one of those destined to be destroyed by circumstances.²

AB: When you look at this image now, you also realize that Giacometti was not only an artist but that there were moments in his life when he was also a model, and he understood this relationship. There is a lot of existing scholarship about Giacometti's models (indeed, Lord also wrote about this); however, very little consideration has been made of Giacometti sitting as a model for another artist.



Another aspect to consider when looking at this photograph is that Giacometti had made a bust portrait of Mayo a year earlier, *Tête de femme* (Flora Mayo), circa 1926, and the sculpture becomes a central character in our film installation—it can be seen on both sides of the screen. Unlike Mayo's bust of Giacometti, which was destroyed, Giacometti's bust of Mayo has survived. So there are a number of dualities at play: presence and absence, model and artist, creation and destruction. *Tête de femme* (Flora Mayo) is a peculiar and unique sculpture in Giacometti's oeuvre—in a conversation we had with Frances Morris, Tate Modern Director, she humorously described it as being the only Giacometti sculpture with painted red lipstick. *Tête de femme* (Flora Mayo) has an explicit two-sidedness—it is flat like a slice of bread—and early on, it gave us inspiration for the shape of our film installation, of having a two-sided screen.

AK: The idea that a photograph and a footnote compelled you to explore Mayo makes me think back to early work of yours, like *Contestants in a Birdhouse Competition*, 1991/96. For that work, a found photo of school-age children holding up birdhouses became the impulse behind an installation that combines photography and sculpture to re-create the original birdhouses and competition that the photograph implies. The themes of history and photography seem to be strong for you always—and the idea of unknown stories often factors in. Do you see a conceptual tie between your early work and *Flora and Bust*?

AB: Earlier works like *Small Town*, 1990, or *Contestants in a Birdhouse Competition* were also media-archeological attempts to address and reflect representation, history, and fiction. We are drawn to the uncertainty of archival ephemera, and our works have often been coaxed by a mediated source—a photograph, film footage, or a piece of text. We're interested in the idea of what's been called "near-documentary." It was the art historian Iris Dressler

who brought this idea up in a discussion about our work. “Annäherung an das Dokumentarische” was the term she used. We’ve always had a clear desire to have a narrative strand in our work, but we’ve approached it from a position of media reflection. With *Flora and Bust*, we are, again, trying to closely weave these two forms together.

TH: In the film installation, the double-sided screen hangs in the middle of the gallery. It is not possible to watch both sides at the same time. The walls are covered with dark grey curtains, which creates an intimate acoustic environment for the soundtrack that is shared with both sides and can be heard coming from inside the screenbox. The sound seems to emanate from the gap between the two worlds. The images seen on one side hover in memory while viewers are subsequently watching the other side. The soundtrack bridges the two sides but also contradicts the joining of space and time. We were very conscious of image and sound choreography and the notion of *synchresis*—a term invented by Michel Chion, the French film theorist and composer, that describes the forging of the relationship between something one sees and something one hears.

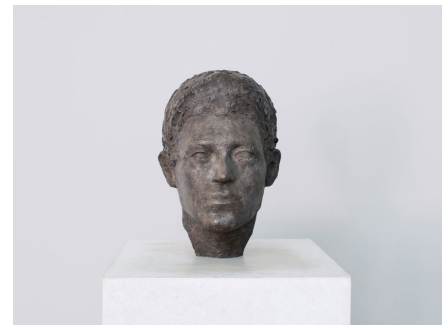
AB: Our colleague at the University of Texas at Austin, the art historian and scholar Richard Shiff, astutely articulated this when he first saw the work in Venice. He mentioned a couple of examples: Sounds that are directly related to Flora’s working activities in the studio on one side are taken as background sounds for the workers packing the Giacometti sculpture on the other side. The musical score operates as “memory” over shots of Flora’s son moving through Los Angeles but “presence” on the other side in the scenes of Flora and Alberto. Richard found these subtle contradictions fascinating.

AK: *Bust* is your abbreviated title for your reconstruction of Mayo’s portrait of Giacometti, but the work actually has a much longer title. What is the significance of the short title and the long subtitle of this sculpture?

Bust, 2017

Flora Mayo and Alberto Giacometti, with the bust she made of him, circa 1927. Photographer unknown. Original photograph belonging to Flora Mayo, kept under her mattress, lost. Film negative missing. Reproduction from only known duplicate print, archive of Fotostiftung Schweiz, Winterthur. Original clay bust portrait of Alberto Giacometti by Flora Mayo, lost. Reconstructed and cast in brass.

TH: When we first saw the reproduction of Mayo and Giacometti in Lord's book, all of our questions began to emerge. Who was the photographer? Where was the negative? Where was the positive? Was a mold or a cast ever made of Mayo's clay bust? The trail of our research eventually became embedded in the title of the work because we wanted to inscribe the journey of unpacking that history.



AB: We really appreciated what Claire Walsh, a critic and curator from the Scottish National Gallery of Modern Art, noted about this in a review. She wrote that the title reads like a series of apologies.³

In order to study and try to understand the image further, we immersed ourselves in a process involving physical reconstruction. We see *Bust* as a meta-object or meta-image. It's a sculpture on a pedestal and a photograph in a frame. You can touch it—it's solid and heavy compared to the ephemerality of the projection and sound of *Flora*. However, despite its weight and presence, *Bust* is equally ephemeral—it has an expression of presence, but everything about it exudes absence.

AK: Speaking of your immersive process, how did you go about finding David Mayo, and what was his initial reaction to your contacting him? How did you go about that? This must have been a very touchy and touching conversation.

AB: We scoured hundreds of books about Giacometti trying to find mentions of Mayo. She was hidden—extremely hard to find—and in the research process, we discovered an art historical error, a case of misidentification that forced us to look for other photographs of Mayo. We realized that we had to find other family members. The peculiar thing is that, only through this art historical error, were we able to eventually to discover that Mayo had had children.⁴

It wasn't mentioned in any published material that Mayo had been a mother (she actually had two children)—only that she had been married and divorced. In order to find out more about Mayo's history, we went on a painstaking search using ancestry, travel, and newspaper records. The first trace of David Mayo appeared in the 1940 Federal Census. The puzzling thing is that David's name shows up on the same page as Flora Mayo's on a list of lodgers, but his last name is entered as Lewis and he is not identified as being her son. There are a number of very good possible reasons why Mayo wouldn't

have identified her child—she was a single mother and was trying to find a job and a decent place to live at that time.

TH: When Alexander thought he had finally located David, we weren't entirely sure we had found the right person. So, I dialed his phone number. It was a very exciting and anxious moment. David didn't pick up—the call went straight to voice message. I left what I'm sure was a rather strange and clumsy voicemail. I hung up not knowing if we'd ever hear back. A few moments later, almost immediately, the phone rang. It was Marji Mayo, David's wife, and she introduced herself and passed the phone to her husband. We had found the right David. To our amazement, we learned that despite the reproduction of the image of his mother in numerous Giacometti books and despite that Giacometti had made a portrait of her, *Tête de femme* (Flora Mayo), no art historian or scholar had ever contacted him or his family wanting to know about his mother. Over the phone, we could hear the emotion in his voice. He was surprised and touched by our interest.



AK: Mayo was an artist, like you are both artists, but she never rose to success—was telling her story important to you on an artist-to-artist level?

TH: Being an artist couple, having met each other early on during our art studies—and on top of that having Swiss and American nationalities—has drawn a lot of immediate comparisons to the relationship of Mayo and Giacometti. Given our own personal history, a large part of our initial attraction

to the photograph of Mayo and Giacometti was that we simply saw them as two young, aspiring artists posing for a photographer during their art studies. Only upon second glance did the obvious recognition of the famous Alberto Giacometti sitting next to an unfamous, unknown female art student on his left, come into play. The chasm between these two impressions kept us “reading and re-reading” the photograph for a long time.

Mayo aspired to be an artist, and like many women, her artistic and intellectual self-determination could not be fulfilled. Professional obstacles and financial and family circumstances made it impossible for her to generate the kind of developmental focus and momentum necessary to even begin building a career. Gender inequality in art is not a new topic, but it is a recurring issue within a larger discussion of underrepresentation.

AB: We are not interested in the question of whether Mayo was a good artist or not; rather, our work revolves around questions of social convention and Mayo’s struggles and strength to defy prescribed roles of motherhood. It asks questions about a mother and son and Mayo’s ability to survive in light of making some very difficult choices within a limited set of options available to her. We want to give voice to these questions, which continue to resonate with urgency within the current social, economic, and political climate.

1. In the Swiss Pavilion at the 57th International Art Exhibition of the Venice Biennale, 2017, curator Philipp Kaiser organized the exhibition Women of Venice that featured two groups of works: Flora and Bust by Hubbard / Birchler and the sculptures of Carol Bove.

2. James Lord, *Giacometti: A Biography* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1985), 95.

3. Claire Walsh, “Notes from Venice,” MAP 39 (August 2017): <https://mapmagazine.co.uk/notes-venice>.

4. The art historical error is illustrated in Hubbard / Birchler’s Archive, Flora Luella Lewis Mayo, which has been exhibited in different iterations at the Giacometti Foundation, Paris (2019) and the Museum of Contemporary Art Denver (2020).

En español

Flora y Bust [Busto], de Teresa Hubbard / Alexander Birchler, crean un relato que entrelaza el documental con la recreación para presentar la historia no contada de Flora Mayo (1898-

1972), una estadounidense que se instaló en París en los años veinte para seguir una carrera como artista. Cuando estaba allí, tuvo un amorío con el joven Alberto Giacometti (1901-1966), quien más adelante se convirtió en uno de los escultores más célebres del siglo veinte. Tanto Flora como Bust ingresaron a la colección permanente del Modern en 2019, y se los presentan en las galerías del museo a través de esta instalación especial. Prestado por los artistas, hay un tercer componente en la exposición, Archivo, Flora Luella Lewis Mayo, 2019-21, que incorpora una selección de los bocetos y los diarios relacionados con la creación de Flora y Bust, así como una cronología que explora la intersección entre las biografías de Flora Mayo y Alberto Giacometti. La investigación de Hubbard / Birchler se centra en el descubrimiento de un error histórico por el que se identificó de manera incorrecta a Flora Mayo y, en consecuencia, se la eliminó de la historia del arte. La exposición tendrá lugar entre el 5 de septiembre de 2021 y el 16 de enero de 2022.

En 2017, Flora y Bust se estrenaron en el Pabellón de Suiza de la Bienal de Venecia en la exposición titulada Women of Venice [Mujeres de Venecia], que lleva el nombre de una serie de esculturas de Giacometti, un artista suizo que tuvo una relación complicada con su país de nacimiento, ya que quería que se lo identificara con Francia, donde vivió y trabajó.¹ Al indagar acerca de la negativa de Giacometti a representar a Suiza en el pabellón nacional, Hubbard / Birchler reconocieron una ausencia mucho más importante en el Pabellón de Suiza: la ausencia de generaciones de mujeres artistas que no recibieron ni fama ni reconocimiento. Durante su investigación, encontraron a Mayo gracias a una fotografía en la que aparecía junto a Giacometti en Giacometti: A Biography [Giacometti: una biografía] (1985) por James Lord, donde quedó literalmente relegada a una nota al pie. Como querían saber más acerca de su historia, Hubbard / Birchler llevaron a cabo una exhaustiva investigación, y sus descubrimientos llegaron a ser las semillas de Flora y Bust, que se centran en la vida y la carrera de Mayo desde una perspectiva feminista. Hubbard / Birchler, que reconstituyeron fragmentos de su biografía y obtuvieron las cartas y los diarios que ella escribió, con el tiempo usaron los materiales que desenterraron para crear el relato de Flora.

Flora es una instalación de video a dos caras que comparten la misma banda de sonido. Una de las caras de la pantalla muestra a una actriz que interpreta a Mayo, y la escena tiene lugar en su taller de París en 1927. En la cara opuesta de la pantalla, se encuentra David Mayo, su hijo estadounidense, a

quien Hubbard / Birchler buscaron, que ahora tiene alrededor de 85 años de edad y que vive en California. Se lo muestra relatando la vida de su madre tal como él la conoció, parte de la cual se dedujo de las cartas y diarios de su madre. La historia híbrida que se desarrolla entre el documental, en una cara, y el relato, en la otra, resulta cautivante y cargada de emociones. Trata tanto acerca de una madre y un hijo como acerca de Mayo la artista.

Bust, una recreación del retrato escultural hecho por Mayo de Giacometti, circa 1927, se inspira en la fotografía de la biografía de Mayo, en la que ambos artistas se encuentran a los lados del busto real. El busto de Giacometti que creó Mayo fue destruido, y se perdió la fotografía que pertenecía a la artista. Solo sobrevive una reproducción. La reconstrucción de la historia, como hacen aquí los artistas, tanto física como conceptualmente, es un fuerte tema recurrente a lo largo de su obra. Gran parte de su obra anterior, que incluye fotografía, escultura e instalación de imagen en movimiento, confluye en Flora y Bust al reunir elementos del cine, la historia, la memoria y el lugar para concentrarse en una estadounidense olvidada que tiene su propia historia.

El curador sénior Andrea Karnes, que organizó Hubbard / Birchler: No Room to Answer [Sin lugar a responder] para el Modern en 2008 (que viajó al Württembergischer Kunstverein Stuttgart y Aargauer Kunsthaus, Aarau), conversó hace poco con los artistas acerca de Flora y Bust.

Andrea Karnes: Su investigación comienza con Giacometti y luego su enfoque se dirigía a Flora Mayo. ¿Pueden describir ese proceso? Esto resulta especialmente interesante dentro del marco en el que crearon Flora y Bust para el Pabellón de Suiza de la Bienal de Venecia.

Alexander Birchler: Cuando comenzamos a hablar con Philipp Kaiser acerca del Pabellón de Suiza, nuestras conversaciones rondaron en torno a las diferentes tramas de la historia del edificio. Como punto inicial de su enfoque de curaduría, Philipp sugirió tener en cuenta el momento de 1952, el año en que Alberto se negó a mostrar su obra en el pabellón recién construido que había diseñado su hermano Bruno. Teresa y yo conversamos acerca de la idea de la ausencia y cómo esta podría ser un trampolín para la obra que íbamos a hacer. Se trataba de la provocación justa, ya que en nuestro proceso tendemos a observar los extremos de un tema para encontrar el punto de partida de nuestra obra. Al estudiar más de 100 años de historia de los pabellones nacionales en Venecia, la ausencia histórica de generaciones

de mujeres artistas en la bienal de arte, probablemente la más antigua e importante del mundo, quedó en innegable evidencia. Mucho más adelante en nuestro proceso, encontramos al personaje de Flora Mayo a través de la biografía de Alberto Giacometti, de James Lord. Lord la analiza como un personaje secundario. No tardamos en reconocer que el personaje de Flora Mayo sería un punto de partida para abordar la idea de la ausencia.

Teresa Hubbard: La biografía de Giacometti que escribió Lord ha sido un libro extremadamente popular, sin embargo, también ha sido criticado duramente por los historiadores del arte y los investigadores de Giacometti. No obstante, no ha sido criticado por la manera en la que Lord escribe acerca de las mujeres. Cuando leí el libro y encontré las referencias de Lord acerca de Mayo, quedé desconcertada de inmediato con lo insultante y abiertamente sexista que eran.

AB: Mayo fue estudiante de arte en Nueva York antes de llegar a París. Alberto y ella fueron compañeros de clase, amigos y amantes mientras eran estudiantes en la Grande Chaumière en París. En el libro de Lord, la reproducción de Mayo y Giacometti es de calidad muy mala y borrosa. Mayo luce un guardapolvo de escultor; ella y Giacometti están sentados uno a cada lado de un busto de arcilla con el que ella lo retrató. Lord atribuye esta fotografía a 1927, sin embargo, nuestra investigación indica que no se trata de una fecha verificada, que se perdieron tanto el negativo como la impresión original, y que se desconoce quién fue el fotógrafo. Después de que la imagen apareció en el libro de Lord, reproducciones se circularon y se publicaron ampliamente en otros libros sobre Giacometti. Esta imagen fue el detonante que dio inicio a nuestra travesía: ¿quién fue Flora Mayo?

AK: La fotografía de los dos es muy interesante porque representa una escultura hecho por Flora Mayo, no por Giacometti. ¿Cómo les resonaba esta fotografía?

TH: Nos resonaba en muchos niveles. En el momento en que se tomó la fotografía, Mayo era la artista, y Giacometti el modelo. En ese momento, ambos eran estudiantes y aspiraban a convertirse en artistas. A partir de la historia del arte, sabemos lo que pasó con Giacometti: se convirtió en uno de los artistas más fotografiados, reconocidos y célebres del siglo veinte. ¿Qué pasó con Flora Mayo? Otra provocación fue la descripción de la fotografía que agregó Lord:

Se conserva una fotografía de los dos jóvenes artistas y amantes. Flora observa a su amante con nostalgia, y tiene un motivo para hacerlo. Es atractiva, aunque no es hermosa, y en su rostro se refleja cierta debilidad. Debe de haber sido evidente, incluso entonces, que ella era una de aquellas personas destinadas a ser destruidas por las circunstancias.²

AB: Cuando uno observa esta imagen ahora, se da cuenta de que Giacometti no solo era un artista, sino que hubo momentos de su vida en los que también fue modelo, y comprendía esta relación. Hay una gran cantidad de investigaciones acerca de los modelos de Giacometti (de hecho, Lord también escribió acerca de esto), sin embargo, no se ha tenido muy en cuenta que Giacometti posó como modelo para otra artista.

Otro aspecto que es preciso considerar al observar esta fotografía es que Giacometti había hecho un busto como retrato de Mayo un año antes, *Tête de femme (Flora Mayo)* [Cabeza de mujer (Flora Mayo)], alrededor de 1926, y la escultura se convierte en un personaje protagonista en nuestra instalación de video, y puede verse en ambas caras de la pantalla. A diferencia del busto de Giacometti que hizo Mayo, posteriormente destruido, el busto de Flora Mayo hecho por Giacometti, aún se conserva. Por eso, hay una serie de dualidades en juego: la presencia y la ausencia, el modelo y el artista, la creación y la destrucción. *Tête de femme (Flora Mayo)* es una peculiar y única escultura de Giacometti. En una conversación que tuvimos con Frances Morris, directora del Tate Modern, ella, con una nota de humor, la describió como la única escultura de Giacometti pintada con lápiz labial rojo. *Tête de femme (Flora Mayo)* tiene un carácter explícitamente dual —es plana como una rebanada de pan—, y al comienzo nos sirvió como inspiración para la forma de nuestra instalación de video, es decir, para tener una pantalla de dos caras.

AK: La idea de que una fotografía y una nota al pie los empujaron a estudiar a Mayo me recuerda sus obras tempranas, como *Contestants in a Birdhouse Competition* [Participantes de un concurso de pajareras], 1991/96. Para esa obra, una fotografía encontrada de niños en edad escolar que sostenían pajareras se convirtió en el impulso detrás de una instalación que combina fotografía y escultura para recrear las pajareras originales y el concurso que se desprende de la fotografía. Parece que los temas de la historia y la fotografía siempre son fuertes para ustedes, y la idea de las historias desconocidas suele ser un elemento importante. ¿Ven algún nexo conceptual entre su obra temprana y *Flora y Bust*?

AB: Las obras tempranas, como *Small Town* [Pueblo pequeño], 1990, o *Contestants in a Birdhouse Competition* también fueron intentos arqueológicos y de medios para abordar la representación, la historia y la ficción, y para reflexionar acerca de ellas. Nos atrae la incertidumbre de la efímera de los archivos, y nuestras obras muchas veces están engatusadas por una fuente intervenida: una fotografía, una secuencia filmada o un fragmento de un texto. Nos interesa la idea de lo que ha sido llamado *near-documentary* [casi documental]. La historiadora del arte Iris Dressler fue quien aportó esta idea en un debate acerca de nuestra obra. *Annäherung an das Dokumentarische* [Aproximación al documental] fue el término que usó. Siempre hemos tenido el claro deseo de que en nuestra obra haya un argumento narrativo, pero nuestra aproximación ha sido desde un lugar de reflexión de los medios. Con *Flora y Bust*, una vez más intentamos entrelazar estrechamente estas dos formas.

TH: En la instalación de video, la pantalla de dos caras cuelga en el medio de la galería. No es posible ver ambas caras al mismo tiempo. Las paredes están cubiertas con cortinas de color gris oscuro, lo que crea un íntimo ambiente acústico para la banda de sonido que se comparte con ambas caras y que puede escucharse surgiendo desde el interior de la caja de pantalla. Este sonido parece emanar de la brecha entre los dos mundos. Las imágenes que se ven en una cara rondan en la memoria mientras los espectadores están viendo la otra cara. La banda de sonido vincula las dos caras, pero también contradice la unión de espacio y tiempo. Éramos muy conscientes de la coreografía de imagen y sonido, y del concepto de *synchresis*, un término inventado por Michel Chion, el crítico cinematográfico y compositor francés, que describe la formación de relación entre lo que se ve y lo que se oye.

AB: Nuestro colega en la Universidad de Texas, Austin, el historiador del arte e investigador Richard Shiff, expresó con elocuencia esto cuando vio la obra por primera vez en Venecia. Mencionó un par de ejemplos: Los sonidos que se relacionan directamente con las actividades de Flora trabajando en el taller en una de las caras, se toman como sonidos de fondo de los trabajadores que embalan la escultura de Giacometti en la otra cara. La partitura musical funciona a modo de “recuerdo” en las tomas del hijo de Flora mientras recorre Los Ángeles, pero como “presencia” en las escenas de Flora y Alberto de la otra cara. Para Richard, estas sutiles contradicciones fueron fascinantes.

AK: *Bust* es el título abreviado de su reconstrucción del retrato de Giacometti

que creó Mayo, pero en realidad la obra tiene un título mucho más largo. ¿Qué significado tienen el título corto y el título largo de esta escultura?

Bust, 2017

Flora Mayo y Alberto Giacometti, con el busto con el que ella lo retrató, circa 1927. Fotógrafo desconocido. Fotografía original perteneciente a Flora Mayo, guardada debajo de su colchón, perdida. Negativo de la fotografía perdido. Reproducción del único duplicado conocido, archivo de Fotostiftung Schweiz, Winterthur. Busto de arcilla original que retrata a Alberto Giacometti, por Flora Mayo, perdido. Reconstruido y fundido en latón.

TH: Cuando vimos por primera vez la reproducción de la fotografía de Mayo y Giacometti en el libro de Lord, comenzaron a surgir todos nuestros interrogantes. ¿Quién fue el fotógrafo? ¿Dónde estaba el negativo? ¿Dónde estaba la imagen positiva? ¿Alguna vez se hizo un molde o vaciado del busto de arcilla de Mayo? A la larga, el recorrido de nuestra investigación se integró al título de la obra porque queríamos incluir el camino de desentrañar esa historia.

AB: Realmente agradecemos lo que Claire Walsh, crítica y curadora de la Scottish National Gallery of Modern Art, destacó con respecto a esto en una reseña. Escribió que el título se interpreta como una serie de disculpas.³

Para estudiar e intentar entender en mayor profundidad la imagen, nos sumergimos en un proceso que implicó la reconstrucción física. Vemos Bust como un metaobjeto o una metaimagen. Es una escultura en un pedestal y una fotografía en un marco. Se puede tocar: es sólida y pesada en comparación con lo efímero de la proyección y el sonido de Flora. Sin embargo, a pesar de su peso y presencia, Bust es igualmente efímera: tiene una expresión de presencia, pero todo lo que tiene que ver con ella exuda ausencia.

AK: Hablando de su proceso de inmersión, ¿cómo abordaron encontrar a David Mayo, y cuál fue su reacción inicial cuando se comunicaron con él? ¿Cómo abordaron eso? Tiene que haber sido una conversación muy delicada y conmovedora.

AB: Exploramos cientos de libros acerca de Giacometti buscando menciones de Mayo. Estaba oculta —extremadamente difícil de encontrar—, y en el proceso de la investigación, descubrimos un error histórico, un caso de error

de identificación que nos obligó a buscar otras fotografías de Mayo. Nos dimos cuenta de que teníamos que encontrar a otros miembros de la familia. Lo peculiar es que, solo a través de este error histórico, pudimos a la larga descubrir que Mayo había tenido hijos.⁴

No se mencionaba en ningún material publicado que la artista había sido madre (de hecho, tuvo dos hijos), sino solo que se había casado y divorciado. Para obtener más información acerca de la historia de Mayo, emprendimos una ardua búsqueda en registros genealógicos, de viajes y de periódicos. El primer rastro de David Mayo apareció en el Censo Federal de 1940. Lo que resulta desconcertante es que el nombre de David figura en la misma página que el de Flora Mayo en un listado de inquilinos, pero su apellido está anotado como Lewis y no se lo identifica como su hijo. Existe una serie de muy buenas razones posibles por las que Mayo puede no haber identificado a su hijo: era madre soltera e intentaba conseguir un empleo y un lugar decente para vivir en esa época.

TH: Cuando Alexander pensaba haber ubicado finalmente a David, no sabíamos con certeza si habíamos encontrado a la persona correcta. Así que marqué su número de teléfono. Fue un momento lleno de entusiasmo y de ansiedad. David no contestó: la llamada fue directamente a un contestador. Dejé un mensaje de voz que seguramente fue bastante extraño y torpe. Cuando colgué no sabíamos si nos contestaría. Apenas un momento después, casi de inmediato, sonó el teléfono. Era Marji Mayo, la esposa de David, quien se presentó y le pasó el teléfono a su marido. Habíamos encontrado al David correcto. A nuestra sorpresa, nos enteramos de que a pesar de la reproducción de la fotografía de su madre en numerosos libros sobre Giacometti y a pesar de que Giacometti la había retratado en *Tête de femme* (Flora Mayo), ningún historiador del arte se había puesto en contacto con él o su familia para saber acerca de su madre. A través del teléfono, pudimos escuchar la emoción de su voz. Nuestro interés lo sorprendía y conmovía.

AK: Mayo fue una artista, al igual que ustedes son artistas, pero nunca alcanzó el éxito. ¿Contar su historia fue importante para ustedes a nivel de artista a artista?

TH: Como una pareja de artistas que se conoció al inicio de nuestros estudios de arte —y además de eso, porque somos de nacionalidad suiza y estadounidense—, encontramos muchas comparaciones inmediatas con la

relación entre Mayo y Giacometti. Debido a nuestra propia historia personal, gran parte de lo que nos atrajo inicialmente en la fotografía de Mayo y Giacometti fue que simplemente los veíamos como a dos jóvenes que aspiraban a convertirse en artistas y que posaron para un fotógrafo cuando eran estudiantes de arte. Solo tras una segunda mirada entró en juego el reconocimiento obvio de que el célebre Alberto Giacometti posaba junto a una estudiante de arte desconocida y nada famosa a su izquierda. Este abismo entre estas dos impresiones nos mantuvo en una "lectura y relectura" de la fotografía durante mucho tiempo.

Mayo aspiraba a convertirse en artista y, al igual que muchas mujeres, su autodeterminación artística e intelectual no pudo cumplirse. Los obstáculos profesionales, así como las circunstancias económicas y familiares, hicieron que fuera imposible para ella generar el tipo de orientación de desarrollo y el impulso necesario para incluso empezar a forjar una carrera. La desigualdad de género en el arte no es un tema nuevo, pero es un problema recurrente dentro de un debate más amplio acerca de la representación insuficiente.

AB: No nos interesa si Mayo era o no una buena artista. Nuestra obra gira más bien en torno a cuestiones de convención social, así como de la lucha de Mayo y la fortaleza para desafiar los roles de maternidad estipulados. Plantea preguntas acerca de una madre y un hijo, y sobre la capacidad de Mayo a sobrevivir a la luz de tener que tomar decisiones muy difíciles con un conjunto limitado de opciones disponibles. Queremos dar voz a estas preguntas, que siguen teniendo una urgente repercusión en el presente clima social, económico y político.

1. En el Pabellón de Suiza de la 57.ª Exposición Internacional de la Bienal de Venecia de 2017, el curador Philipp Kaiser organizó la exposición Women of Venice [Mujeres de Venecia], en la que se presentaron dos grupos de obras: Flora y Bust, de Hubbard / Birchler, y las esculturas de Carol Bove.

2. James Lord, Giacometti: A Biography [Giacometti: una biografía] (Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1985), 95.

3. Claire Walsh, "Notes from Venice" [Notas desde Venecia], MAP 39 (agosto de 2017): <https://mapmagazine.co.uk/notes-venice>.

4. El error histórico se demuestra en Archivo, Flora Luella Lewis Mayo, de Hubbard / Birchler, que se ha expuesto reiteradas veces en la Fundación Giacometti, París (2019) y en el Museum of Contemporary Art Denver (2020).