

ANNA MARIA MAIOLINO: ARTICOLAZIONI E TRADUZIONI DI/ E /IN ANTROPOFAGIA ¹

Michael Asbury

Nel racconto *La biblioteca di Babele*, del 1941, Jorge Luis Borges immagina una biblioteca così vasta da essere totale, con un'architettura fatta di gallerie esagonali sovrapposte, collegate da una scala a chiocciola che attraversa il centro dell'intera struttura. Una biblioteca sterminata che racchiude tutte le combinazioni possibili delle lettere di ogni alfabeto, che si tratti di lingue estinte, attualmente in uso o non ancora nate. Questa raccolta casuale di lettere è contenuta in volumi di formato standard esposti in ordine sparso e senza alcuna cognizione. Tutti i libri conosciuti, siano essi basati su fatti reali o di pura fantasia, oppure non ancora scritti, sono disseminati in una quantità spropositata di elenchi sconclusionati ². La biblioteca è quindi assolutamente disfunzionale, poiché la sua totalità rende impossibili tanto un ordine quanto una specificità, che vengono puntualmente rinviati e resi oggetto di speculazione.

Alcune delle opere di Anna Maria Maiolino evocano un analogo senso di totalità. Mi riferisco ai suoi disegni a inchiostro e alle installazioni con l'argilla, dove ogni semplice e singolo atto di creazione di una forma acquista significato attraverso la ripetizione. Come nella biblioteca di Borges, tale significato non investe lo specifico, il singolo oggetto o disegno, ma l'assoluta completezza dell'opera, che deve essere sempre rinviata. Mentre l'accumulo di segni e oggetti tende alla totalità, ogni singolo gesto evoca – senza mai raggiungerlo – l'atto primordiale che intende riprodurre. Come i due estremi infiniti della biblioteca di Borges, questi gesti seriali si estendono dunque in due direzioni, puntando sia all'origine che alla fine.

Approfondendo la tesi della storica dell'arte Fatima Lambert, secondo cui i disegni e le installazioni di Anna Maria Maiolino possono essere

“letti” come una forma di proto-scrittura, può risultare utile ricordare il saggio di Walter Benjamin, *Il compito del traduttore* ³. Potrebbe essere un'associazione tra i segni o le forme che si susseguono in sequenza, a rendere l'opera dell'artista una sorta di ricerca della traduzione perfetta di quel segno originario. Il fallimento nel raggiungere tale obiettivo (essendo tutte le traduzioni in definitiva inadeguate) porta alla potenzialmente infinita riproducibilità di quei tentativi. Quest'opera di traduzione virtualmente interminabile di un codice originario richiama una nozione di essenza, quella che va al di là della mera comunicabilità. Mentre il narratore di Borges chiede: “tu che mi leggi – sei sicuro d'intendere la mia lingua?” ⁴, Benjamin pone questa domanda:

Ma che cosa “dice” un'opera poetica? Che cosa comunica? Assai poco a chi la comprende. L'essenziale, in essa, non è comunicazione, non è testimonianza. Ma la traduzione che volesse trasmettere e mediare non potrebbe mediare che la comunicazione – e cioè qualcosa di inessenziale. Ed è questo infatti un segno di riconoscimento delle cattive traduzioni. Ma ciò che si trova, in un'opera poetica, oltre e al di là della comunicazione – e anche il cattivo traduttore ammette che si tratta di essenziale –, non è generalmente considerato come l'inafferrabile, misterioso, “poetico”? ⁵

Catherine de Zegher ha suggerito un'analogia connessione tra un singolo atto e la sua interminabile espansione. La curatrice ha notato una somiglianza tra la creazione dei “rotoli” di argilla di Maiolino e l'atto di impastare il pane. Sottolineando poi l'analogia tra origine e finitudine suggerita dall'opera, la de Zegher è andata oltre proponendo un accostamento tra il pane e le feci ⁶. L'associazione tra ciò che viene ingerito e ciò che viene espulso ci mostra un ciclo che collega l'umanità, il suo passato, presente e futuro.

¹ Questo saggio è stato adattato da un contributo chiave intitolato *Anna Maria Maiolino: Utopias e Subjetividades* presentato all'ANPAP (Associazione Nazionale di Ricercatori di Belle Arti) tenutosi all'UERJ (Università statale di Rio de Janeiro) nel settembre del 2011. Una versione più breve del documento, dal titolo *Articolazioni sulla nozione di antropofagia di Anna Maria Maiolino*, è stata presentata nel febbraio del 2010 al convegno *Sub-oggetti e studio work: da Eva Hesse ad Anna Maria Maiolino*, tenutosi presso il Centro di studi di arte contemporanea, University College London, Università di Londra.

² Il racconto di Borges analizza le speculazioni teoriche di un “bibliotecario geniale” attraverso le quali fornisce esempi interessanti: “Tutto: la storia minuziosa dell'avvenire, le autobiografie degli arcangeli, il catalogo fedele della Biblioteca, migliaia e migliaia di cataloghi falsi, la dimostrazione della falsità di questi cataloghi, la dimostrazione della falsità del catalogo autentico, l'evangelo

gnostico di Basilide, il commento di questo evangelo, il commento del commento di questo evangelo, il resoconto veridico della tua morte, la traduzione di ogni libro in tutte le lingue, le interpolazioni di ogni libro in tutti i libri [il trattato che Beda avrebbe potuto scrivere (ma non scrisse) sulla mitologia del popolo sassone, i libri perduti di Tacito]”. Jorge Luis Borges, *La Biblioteca de Babel*, in *El Jardín de senderos que se bifurcan*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1941. Edizione italiana: Jorge Luis Borges, *La biblioteca di Babele* in Domenico Porzio (a cura di), *Tutte le opere*, volume I, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1984.

³ Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Renato Solmi (a cura di), *Angelus Novus*, Einaudi Tascabili. Saggi, Torino 1995.

⁴ Jorge Luis Borges, *La biblioteca di Babele*, op. cit.

⁵ Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, op. cit.

Un'analogia volta a superare la natura ripetitiva dell'atto creativo stesso. La de Zegher si riferisce al rapporto di Anna Maria Maiolino, in quanto artista, con una particolare genealogia storico-artistica: il mito dell'origine che essa evoca e ciò che sembra essere il suo eterno ripresentarsi. Ancora una volta, le riflessioni di Benjamin sulla traduzione sono particolarmente illuminanti:

La storia delle grandi opere d'arte conosce la loro discendenza dalle fonti, la loro formazione nell'epoca dell'artista e il periodo della loro sopravvivenza - di massima eterna - presso le generazioni successive. Questa sopravvivenza, quando viene alla luce, prende il nome di gloria.

Traduzioni che sono più che semplici trasmissioni, sorgono quando un'opera ha raggiunto, nella sua sopravvivenza, l'epoca della sua gloria. Per cui non tanto servono alla sua gloria, come i cattivi traduttori affermano del loro lavoro, quanto piuttosto le devono la loro esistenza. In esse la vita dell'originale raggiunge, in forma sempre rinnovata, il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento ⁷.

Maiolino invita a leggere il suo lavoro in relazione al "completo dispiegamento" (la Gloria) del concetto di antropofagia nell'ambito dell'arte brasiliana. Nel catalogo della sua retrospettiva presso la Fondazione Tàpies, l'artista dichiara di considerarsi "la pallottola fecale risultante dal banchetto antropofago brasiliano" ⁸.

Nato come mezzo irriverente di affermazione nazionale nell'apparentemente inevitabile prospettiva di una derivazione culturale, il *Manifesto Antropófago* di Oswald de Andrade del 1928 suggeriva che i brasiliani, indipendentemente dall'origine etnica, possedessero un carattere arcaico tipico degli amerindi di epoca pre-cabraliana ⁹. L'antropofagia diventò così una metafora della natura fagocitaria della cultura brasiliana, definita come intrinsecamente (e culturalmente) cannibalesca. Sostenendo che "solo l'antropofagia ci unisce, socialmente, economicamente, filosoficamente", il manifesto cercava una totalità invocando un'origine mitica. Questo spettro amerindio originale che pervade il carattere nazionale fu percepito da Oswald de Andrade come totalmente coerente con le dinamiche della modernità stessa.

La traduzione brasiliana del modernismo europeo era destinata a tradire la sua fonte, come uno specchio che a volte distorce, ma inverte e moltiplica sempre l'immagine che riproduce. Il Modernismo brasiliano, da cui emerse il concetto di antropofagia, emulava così la "chiamata all'ordine" parigina con cui il Purismo, con i suoi paesaggi arcadici e i richiami classici e *primitivisti*, cercava di riaffermare la cultura francese come legittima erede della tradizione occidentale. Allo stesso modo, l'antropofagia associava

lo specifico, cioè il mito dell'origine, con un ideale universale di cultura. In altre parole, suggeriva la presenza di un mitico spettro indigeno all'interno dell'eterogeneità etnica brasiliana, e lo accostava a un altro mito, quello del carattere universale della cultura europea. L'immagine riflessa minava quindi la presunta purezza della sua fonte.

Il fatto che l'antropofagia, dalla fine degli anni Venti, sia stata ricontestualizzata attraverso il lavoro di diverse generazioni di artisti dimostra la costante versatilità del concetto. Quanto alla diffusione internazionale e all'interpretazione dell'arte contemporanea brasiliana, il concetto è spesso visto come sinonimo di ibridismo culturale o di transculturazione ¹⁰. Tali accostamenti richiedono una certa cautela, essendo *transculturazione* una "traduzione" migliore di *ibridismo*, data la sua implicita transitorietà. In tal senso Benjamin ci è utile poiché non solo l'antropofagia può essere intesa come una forma di traduzione ma anche, e forse più significativamente, come dispiegamento storico-artistico intergenerazionale e quindi genealogico ¹¹. Un dispiegamento che risulta evidente quando si considerano le differenze tra i dipinti di Tarsila do Amaral, che per prima traspose il concetto in pittura verso la fine degli anni Venti, e le opere di artisti della generazione di Maiolino. Mentre Tarsila rispondeva alla nozione di antropofagia attraverso il ritratto di una mitica figura primigenia, *l'Abaporu* (1928), che poneva in uno scenario "tropicale arcadico", Maiolino rievocava proprio un festino antropofago. Il soggetto quindi si è evoluto da *Abaporu* ("colui che mangia" in lingua Guaraní) all'atto o al suono del mangiare (come in *Glu Glu Glu* di Anna Maria Maiolino del 1967). In tal senso il percorso creativo di Maiolino è esemplare. L'evoluzione del suo lavoro mostra come la nozione oswaldiana di antropofagia sia stata trasformata da un evidente tema rappresentativo in un processo destinato a farsi parte integrante della materializzazione dell'opera stessa: un passaggio, in altre parole, dall'iconografia all'immanenza.

Naturalmente, una tale transizione nell'ambito delle procedure formali interne della produzione artistica rispondeva a fattori esterni. I dipinti di Tarsila e i suoi tentativi di inserirsi nell'ambiente artistico parigino sembravano inseguire un modernismo brasiliano da esportazione ¹². Mentre lei traduceva la *negrofilia* parigina degli anni Venti in temi *primitivisti* brasiliani, il riemergere dell'antropofagia durante gli anni Sessanta era la risposta a blocchi interni, nazionali. Parlando di estremi che si toccano, sempre nella metà degli anni Sessanta si faceva riferimento all'antropofagia come forma di negoziazione di un'avversione generalizzata nei confronti della cultura straniera, che trovava espressione nel panorama politico: se la sinistra criticava l'imperialismo americano, il governo

militare di destra glorificava la cultura brasiliana in nome del patriottismo. L'antropofagia quindi, nella reincarnazione tropicalista degli anni Sessanta, esprimeva la cultura popolare brasiliana, il kitsch e l'avvento della comunicazione di massa di fronte alla censura e alla repressione politica dopo il colpo di stato del 1964. Durante gli anni Sessanta e Settanta, Maiolino rispondeva all'ambivalenza tra intimo e pubblico, tra il singolare, il soggettivo e il potenziale critico e politico della sua opera.

Maiolino s'identificava con questo concetto a un livello più profondo della mera appropriazione della cultura dell'*altro*. Forse è il suo rapporto con l'antropofagia che si cela dietro l'insistenza a presentarsi come artista brasiliana, nonostante i primi anni in Italia e i riferimenti biografici che riemergono continuamente nella sua opera, come i paesaggi calabresi dell'infanzia, l'esperienza di migrante e la complessa storia transnazionale della sua famiglia. È davvero sorprendente come, negli anni Sessanta, un'artista appena sbarcata in Brasile e in così giovane età sia entrata così rapidamente e così intensamente nella vita culturale della sua nazione adottiva. L'adesione al gruppo Nova Figuração e la successiva partecipazione a mostre chiave come "Nova Objetividade Brasileira", tenutasi al Museo d'arte moderna di Rio de Janeiro nel 1967, sono esempi calzanti. Nel catalogo dell'esposizione, Hélio Oiticica citava il retaggio antropofagico come mezzo per comprendere la diversità di riferimenti e di stili nati in Brasile all'indomani delle avanguardie costruttiviste degli anni Cinquanta. Oiticica suggeriva inoltre un interessante stravolgimento: anziché emulare i movimenti artistici sorti in Europa e in Nord America, come Op, Pop, Arte concettuale e Minimalismo, egli richiama Oswald de Andrade per rivendicare una logica e una coerenza interne nel panorama dell'arte contemporanea brasiliana. Il vocabolario della

cultura popolare, associata al "cattivo gusto", costituiva una tematica importante per il gruppo Nova Figuração. Concetti che possono aver anticipato quell'effervescenza culturale stimolata dall'installazione di Oiticica, *Tropicalia*, presentata per la prima volta alla mostra "Nova Objetividade Brasileira".

Trasferitasi a Rio de Janeiro nel 1960 Anna Maria Maiolino, ancora adolescente, frequentò l'allora conservatrice Escola Nacional de Belas Artes, dove si unì a una cerchia di artisti che in seguito avrebbero costituito il nucleo della Nuova Figurazione: Antonio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães e Carlos Vergara. Nei primi anni Sessanta l'ambiente artistico si appassionò all'immaginario popolare. Maiolino nel frattempo si era iscritta al corso di xilografia alla Escola Nacional. La tecnica aveva un forte legame tradizionale e popolare con la letteratura di cordel, un genere a cui l'artista fu introdotta da Rubens Gerchman e che evocava la vita nel nord-est del paese colpito dalla siccità: una regione che già dai primi anni Sessanta aveva attirato l'attenzione dei movimenti di sinistra coinvolti in progetti di alfabetizzazione e di riforma agraria ¹³.

Sebbene non sia chiaro esattamente quando Maiolino abbia preso coscienza del concetto di antropofagia, fin dai primi esempi a noi pervenuti la sua opera assorbì l'estetica e i temi delle avanguardie locali, esprimendo al contempo un'esperienza intima e affettiva, insomma soggettiva. Un insieme così eterogeneo di influenze, unito all'invocazione della sfera affettiva, si può trovare ad esempio in opere come *ANNA* del 1967, in cui due figure pronunciano il nome dell'artista come in un fumetto. Qui si agita una serie di relazioni contrapposte. L'espressionismo insito nella xilografia contrasta con l'elegante semplicità del palindromo. La cornice abbraccia un'estetica

6 Hélio Oiticica ha suggerito un'analogia simile nel suo saggio *Brasil Diarréia*, in cui discute la diluizione della nozione di antropofagia e il suo rapporto con l'appropriazione di *Tropicalia* da parte dell'industria culturale. Vedi: *Brasil Diarréia*, in *Arte Brasileira Hoje*, Rio de Janeiro 1973. Ristampato e tradotto in: *Hélio Oiticica, mostra retrospettiva itinerante*, Witte De With Center for Contemporary Art, Rotterdam, 1992, pp.17-20.

7 Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, op. cit.

8 Helena Tatay (a cura di), *Anna Maria Maiolino*, catalogo della mostra, Fundació Antoni Tàpies, Centro Galego de Arte Contemporánea, Malmö Konsthall, Barcellona, Santiago de Compostela e Malmö, 2010-2011, p. 97.

9 L'espressione pre-cabraliano si riferisce al periodo precedente alla "scoperta" del Brasile. Secondo la storia ufficiale, il navigatore portoghese Pedro Álvares Cabral sbarcò per primo sul suolo brasiliano il 22 aprile 1500.

10 Néstor García Canclini, *Culture ibride: strategie per entrare e uscire dalla modernità*, Guerini studio, Milano 1998; Fernando Ortiz, *Contrappunto cubano del tabacco e dello zucchero*, Città aperta, Troina, 2007.

11 Benjamin esprime così la natura transitoria della traduzione: "Poiché, come il tono e il significato delle grandi opere poetiche cambiano radicalmente nei secoli, così cambia anche la lingua materna del traduttore. Anzi, mentre la parola del poeta sopravvive nella sua lingua, anche la più grande delle traduzioni è destinata a entrare (e ad essere assorbita) nello sviluppo della lingua e a perire nel suo rinnovamento. La traduzione è così lontana dall'essere la sorda equazione di due lingue morte, che - fra tutte le forme - proprio ad essa tocca come compito specifico di avvertire e tener presente quella maturità postuma della parola straniera, e i dolori della gestazione della propria". Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, op. cit.

12 Vedi Paulo Herkenhoff, *Tarsila: deux et unique*, in *Tarsila do Amaral: Peintre Brésilienne à Paris 1923-1929*, catalogo della mostra, Maison de L'Amérique Latine, Parigi, 2005.

13 Con il colpo di stato che instaurò il regime militare nell'aprile del 1964, il sostegno degli intellettuali alle frange più emarginate della popolazione si ridusse radicalmente.

che evoca la cultura popolare, mentre l'enfasi è sulla parola scritta e sulla relazione tra le superfici bianche e nere. Altre opere contemporanee come *A Viagem (Un viaggio)* o *Minha Família (La mia famiglia)*, entrambe del 1966, sono più rivelatrici dell'identità delle figure rappresentate. Ne possiamo dedurre che in *ANNA* sono ritratti la madre e il padre dell'artista. Ritroviamo le due figure che pronunciano il nome "ANNA" anche in un'altra xilografia, *Glu Glu Glu*, del 1967, che insieme a una versione precedente (acrilico su tessuto e legno, 1966) rimanda a Oswald de Andrade attraverso il titolo onomatopeico "Glu Glu Glu" e l'apparato digerente rappresentato nella parte inferiore dell'opera. Questi esempi, trasformando il concetto in materia attraverso la figurazione, ben rappresentano il periodo iconografico in cui Maiolino si relazionava con l'antropofagia. Possiamo osservare l'evoluzione di questo legame confrontando *ANNA* con un'opera successiva, in cui riemerge il tema della genealogia. In *Por um Fio (Per un filo)*, del 1976, l'artista riappare al centro dell'immagine. In questa fotografia è collegata alla madre sulla sinistra e alla figlia sulla destra attraverso un filo che passa dalle loro bocche. Il testo di *ANNA* qui è sostituito da un semplice filo, una linea, il segno originario che precede lo stesso linguaggio scritto. L'antropofagia è ancora presente attraverso il riferimento alla bocca, ma il processo creativo è significativamente diverso. Al passaggio da una tecnica di stampa manuale e popolare a un mezzo meccanico, si unisce un cambiamento concettuale: la finitudine di *ANNA* è sostituita dall'idea di un filo potenzialmente interminabile, in cui origine e infinità vengono messi l'uno contro l'altro.

L'irriverenza oswaldiana era potentemente ambivalente, abbastanza da comprendere una presa di posizione critica di fronte alle gerarchie geopolitiche, la derisione di un regime che esaltava ciò che desiderava come l'essenza del carattere nazionale, e la possibilità di assorbire una serie di riferimenti culturali per esprimere l'esperienza individuale. Negli anni Sessanta e Settanta l'opera di Anna Maria Maiolino abbracciava posizioni analoghe, come si può osservare in: *O Herói (L'eroe)* del 1966, con la derisione dei simboli militari; *É o que sobra (Quello che rimane)* del 1974, con le potenti argomentazioni sulla violenza (al corpo femminile) e/o la sua (auto) censura; mentre l'installazione *Arroz & Feijão (Riso & fagioli)*, del 1979, invitava lo spettatore a riflettere sulla fame e sulla distribuzione del cibo nel mondo.

L'idea che il fardello del singolo sia inevitabilmente condiviso con la collettività viene evocata anche nelle prime opere fotografiche e in Super 8. I primi esempi, realizzati sotto il regime militare, si riferiscono alla censura, alla tortura e più in generale all'esperienza psicologica e soggettiva di una simile condizione.

Come affermava la stessa artista:

Con i nuovi media ho tentato di ragionare sul momento politico, di riflettere mentre creavo, cercando nell'atto di libertà poetica la resistenza all'ordine costituito, imposto dalla dittatura militare [...] con la sua repressione, [che] impedisce agli esseri umani di raggiungere la propria completezza. [...] In quel particolare momento ho fatto uso del mio stesso corpo, non come semplice metafora ma come una verità, qualcosa che appartenesse al campo del reale. Poiché, in tempi di repressione e tortura, tutti i corpi diventano uno solo nel dolore ¹⁴.

Il corpo, la cui natura fragile e limitata è, per Borges, il principale ostacolo nel decifrare i segreti custoditi dalla biblioteca di Babele, diventa nel lavoro di Maiolino, portatore dell'onere della repressione e del suo veicolo poetico e soggettivo. È una singola entità individuale e al contempo l'io collettivo totale ¹⁵. Al di là delle specificità del momento storico, i film di Anna Maria Maiolino ricordano i racconti di Borges nei riferimenti a una mancanza di linearità narrativa, così come la disposizione dei libri nella biblioteca di Babele (o le pagine dell'altro racconto, *Il libro di sabbia*) non segue alcuna logica prestabilita. Maiolino ha affermato che i suoi film rendono possibili gli interscambi tra le sequenze delle immagini, proprio perché non dipendono da un linguaggio lineare ¹⁶.

Nella pellicola *In-Out (Antropofagia)* (*Dentro-fuori [Antropofagia]*), del 1973, due bocche - una maschile e una femminile - intavolano una conversazione senza parole. L'inquadratura è circoscritta a queste due sole bocche, in un'alternanza tra una e l'altra. La bocca della donna è inizialmente imbavagliata con del nastro adesivo. Il film presenta una serie di situazioni in cui la bocca prende, espelle o diventa piano d'appoggio per oggetti e sostanze. In una sequenza, la bocca espelle una quantità di fili colorati che richiamano la performance-terapia di gruppo di Lygia Clark, *Baba Antropofagica (Bava antropofagica)*, anch'essa del 1973. La Clark mette in scena un gruppo di persone con dei rocchetti di cotone in bocca, che "vomita" fili di cotone colorati addosso a un altro partecipante. Sebbene questa performance sia stata rappresentata a Parigi, Anna Maria Maiolino riconosce apertamente nella Lygia Clark un riferimento importante negli anni Sessanta. Qui il richiamo a Oswald de Andrade si fa testimone del percorso concettuale ravvicinato di entrambe, e dimostra la generale complicità tra gli artisti brasiliani di quel periodo.

Forse non è una coincidenza che l'associazione suggerita da Maiolino tra corpo singolo e collettivo si avvicini ai concetti base dell'antropofagia oswaldiana, dove lo spettro del nativo è presente nell'io socio-culturale collettivo. Per i professionisti degli anni Sessanta, la ricomparsa dell'antropofagia evocava concetti di visceralità che privilegiavano

sempre più il corpo, la partecipazione e la rappresentazione. Ma per Maiolino l'antropofagia aveva anche il valore personale di uno strumento poetico con cui esprimere la propria ricerca di appartenenza. Sebbene immediatamente individuabile come riflessione sulla censura, *In-Out (Antropofagia)* può essere inteso come una risposta alla condizione di essere culturalmente esiliati, con le relative limitazioni a livello comunicativo.

L'opera di Maiolino nel corso degli anni Ottanta ha subito cambiamenti significativi, soprattutto con la graduale dissoluzione del regime militare e la frammentazione delle pratiche artistiche rappresentative di quell'epoca. Ma benché non sorprenda del tutto che Maiolino ammetta la propria delusione per la frammentazione delle idee e delle tematiche che avevano investito gran parte dell'intera produzione degli anni Settanta, risulta paradossale "leggere" la sua frustrazione per l'abbandono generalizzato della fede nella totalità, nel potere trascendentale dell'arte. È strano, venendo da qualcuno la cui professione è sopravvissuta nonostante le vicissitudini personali, e la cui individualità di donna e migrante è stata un aspetto così importante del proprio lavoro. L'artista spiega questo paradosso come frutto dell'angoscia generata da un senso di vuoto, dovuto al cambiamento, che a sua volta porta a un desiderio di totalità, di comunione nella collettività. Dopotutto, lo straniero si sente sempre incompleto nel suo nuovo ambiente. Un momento di crisi creativa come questo, potremmo dire, può essere alla base della trasformazione dell'antropofagia come concetto operata dall'artista.

I miei lavori, [...] prodotti dalla "mano che fa", per usare la definizione del critico Paulo Venancio Filho, cercano di trasformare un insieme di frammenti in un'opera unica. Esiste un'angoscia immanente nella totalità, e il desiderio di interezza è parte del processo. ¹⁷

La presa di coscienza di Anna Maria Maiolino, per cui la sua opera debba rispondere all'abbandono delle certezze e alla frammentazione del giudizio, ricorda la descrizione di Borges del graduale dissolversi della gioia di fronte all'ipotizzata completezza della biblioteca. È interessante notare che è in questo momento, dagli anni Ottanta in poi, che il rapporto con l'antropofagia viene assorbito dal processo stesso di fare arte. In altre parole, Maiolino s'impegna a esprimere gli stessi miti che sostengono questo concetto.

¹⁴ Anna Maria Maiolino, estratti da: *Notes on Works*, in Michael Asbury, *Anna Maria Maiolino: Order and Subjectivity*, Pharos Centre for Contemporary Art, Nicosia, 2009, pp. 96-100.

¹⁵ L'autore descrive il bibliotecario di Babele come qualcuno che cerca di capire o perlomeno di riflettere sulla completezza della biblioteca, pur essendo costretto nei limiti della sua mortalità.

¹⁶ Anna Maria Maiolino, estratti da: *Notes on Works*, in Michael Asbury, *Anna Maria Maiolino: Order and Subjectivity*, 2009, op. cit.

Entrevidas (Tra le vite), del 1981, è forse il momento in cui ciò accade. Mentre un singolo corpo cammina con cautela in mezzo a uova sparse per la strada, viene presentata una massa di proto-organismi, simboli archetipici di primordietà. Il riferimento all'antropofagia ha perso ogni collegamento con l'iconografia tradizionale, tradotta qui nel regno del simbolico. Il mezzo fotografico dà forma all'azione in un poema fotografico in cui "l'io" attraversa una molteplicità di punti d'origine, rendendo il tempo fermo e insieme transitorio. Maiolino esprime così il significato dell'uovo nella sua opera:

OVO, "uovo" in portoghese, ha una "O" prima e una "O" dopo la "V". "V" è la prima lettera di *Vitoria* (Vittoria) e ne è il simbolo. Il significato scaturisce da una lettura parallela: "Ovo Vive, Vive Ovo" (L'uovo vive, Viva l'uovo). Quindi l'atto di osservare come è scritta la parola stessa, la rafforza in quanto archetipo per eccellenza dell'OVO - la vita. Inoltre rafforza il presupposto che la parola OVO formi un palindromo, in quanto può essere letta in entrambi i sensi. OVO condivide la semplice forma ovale dello zero ("0") - la forma più piccola per eccellenza - che per l'induismo significa: "precedente alla creazione - l'aura del nulla", ed è considerata la "radice della diversità". Quindi, di fronte all'uovo, ci troviamo di fronte al nulla e al tutto, al vuoto e al pieno, all'inizio come passato, alla fine e all'infinito ¹⁸.

Per concludere questo tentativo di congiunzione tra il racconto di una biblioteca infinita, un manifesto degli anni Venti, un saggio sulla teoria della traduzione e l'opera di un'artista contemporanea, vale la pena ricordare l'ultima mostra personale di Maiolino a Londra, presso il Camden Arts Center. Le sue installazioni di argilla occupavano lo spazio dell'ex sala di lettura di una biblioteca nel nord di Londra. Una coincidenza straordinaria, benché forse non così insolita, dato che in un primo momento è stato proprio questo a suggerirmi il nesso con il racconto di Borges. La biblioteca, in altre parole, conteneva già questo testo ancor prima che fosse scritto, così come le sue diverse versioni, traduzioni e formulazioni. È giusto, quindi, che questo saggio riappaia in occasione di una mostra che inizia il suo percorso in Italia, paese di nascita di Anna Maria Maiolino, presso il Padiglione d'Arte Contemporanea, e si concluderà alla Whitechapel Gallery, che di recente è stata ampliata inglobando la biblioteca adiacente.

¹⁷ Anna Maria Maiolino in *A Conversation Between Holly Block and Anna Maria Maiolino*, in Catherine de Zegher (a cura di), *Anna Maria Maiolino: Vida Afora / A Life Line*, The Drawing Centre, New York, 2002, p. 356.

¹⁸ Anna Maria Maiolino, dichiarazione del 2002, pubblicata in *Anna Maria Maiolino: Order and Subjectivity*, op. cit., p. 90. Si noti che "Vitoria" rimanda a uno dei nomi della madre, Vitalia, collegando ulteriormente l'opera con ANNA e con *Por um Fio*.

ANNA MARIA MAIOLINO: ARTICULATIONS AND TRANSLATIONS OF AND IN ANTHROPOPHAGY ¹

Michael Asbury

In the short story, 'The Library of Babel' (1941), Jorge Luis Borges imagines a library so vast that it is all encompassing. Its architecture consists of superimposed hexagonal galleries. These are connected by a spiral staircase that cuts across the centre of the entire structure. The endless library holds all possible combinations of the letters of all alphabets, whether the languages are extinct, currently in use or yet to emerge. This random collection of letters is compiled in standard-size volumes, displayed in no particular or known order. All known books, whether based on fact or fiction, or yet to be written, are interspersed amongst an inordinate number of nonsensical compilations. ² The library is absolutely dysfunctional, since its totality denies the possibility of both specificity and order, which must always be deferred, cast to the field of speculation.

A similar sense of totality is evoked in certain works by Anna Maria Maiolino. I refer to her poured ink drawings and installations with clay, where the single and simple action that gives form, gains significance through repetition. As in the case of Borges' library, this significance pertains not to the specific, whether the individual drawing or object, but to the absolute completeness of the work, which must also always be deferred. While the accumulation of marks or objects tends towards totality, each single gesture evokes, but never achieves, the primordial act it seeks to reproduce. Similar to the two infinite extremes of Borges' library, these serial gestures are thus expansive in two directions: they tend towards both an origin and an end.

Elaborating on art historian Fatima Lambert's

suggestion that Maiolino's drawings and installations can be 'read' as a form of proto-writing, it may be useful to refer to Walter Benjamin's essay, 'The Task of the Translator'. ³ One may think of the association between the sequential mark or form making in Maiolino's work as a search for the perfect translation of that primal mark. The failure in achieving this (as all translations are ultimately inadequate) leads to the potential infinite reproducibility of those attempts. This potentially infinite translation of a primal code invokes a notion of essence, that which lies beyond strict communicability. While Borges's narrator poses the question, 'You who read me – are you certain you understand my language?', ⁴ Benjamin asks:

For what does a literary work 'say'? What does it communicate? It 'tells' very little to those who understand it. Its essential quality is not communication or the imparting of information. Yet any translation that intends to perform a transmitting function cannot transmit anything but communication – hence, something inessential. This is the hallmark of bad translations. But do we not generally regard that which lies beyond communication in a literary work – and even a poor translator will admit that this is its essential substance – as the unfathomable, the mysterious, the 'poetic'? ⁵

A similar conjunction of the singular act and its endless expansion was proposed by Catherine de Zegher. The curator observed a resemblance between the making of Maiolino's clay 'rolls' and the act of kneading bread. Suggesting another analogy that the work sets into play between origin and finality, de Zegher went further by recalling the resemblance between bread and faeces. ⁶ The association of that which is ingested

¹ This essay has been adapted from a keynote paper, 'Anna Maria Maiolino: Utopias e Subjetividades', presented at the 20th annual meeting of the ANPAP (National Association of Researchers in Fine Arts), held at UERJ (Rio de Janeiro State University) in September 2011. A shorter version of that paper, 'Anna Maria Maiolino's Articulations of the Notion of Anthropophagy', was delivered in February 2010 at the conference, Sub-Objects and Studio Work: From Eva Hesse to Anna Maria Maiolino, held at the Centre for the Study of Contemporary Art, University College London, University of London.

² Borges' narrative discusses the theoretical speculations of a 'librarian of genius' through which he evokes some interesting examples: 'All – the detailed history of the future, the autobiographies of the archangels, the faithful catalogue of the library, thousands and thousands of false catalogues, the proof of the falsity of those false catalogues, a proof of the falsity of the true catalogue, the Gnostic gospel of Basilides, the commentary upon

that gospel, the commentary on the commentary of that gospel, the true story of your death, the translation of every book into every language, the interpolations of every book into all books, the treatise Bede could have written (but did not) on the mythology of the Saxon people, the lost books of Tacitus.' Jorge Luis Borges, 'La Biblioteca de Babel', in *El Jardín de senderos que se bifurcan*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1941. It was published in English as 'The Library of Babel', in *Ficciones*, Grove Press, New York, 1962.

³ Walter Benjamin, 'The Task of the Translator', in Marcus Bullock and Michael W. Jennings (eds.), *Selected Writings, Volume I, 1913–1926*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA, 1969.

⁴ Borges, 'The Library of Babel', op. cit.

⁵ Walter Benjamin, 'The Task of the Translator', op. cit.

with that which is excreted presents us with a cycle that connects humanity, its past, present and future. This analogy was intended to go beyond the repetitive nature of the act of making the work itself. De Zegher refers to the relationship that Maiolino, as an artist, possesses with a particular art historical genealogy: the myth of origin that it evokes and what seems like its eternal recurrence. Once again, Benjamin's reflections on translation are particularly enlightening:

The history of great works of art knows about their descent from their sources, their shaping in the age of the artists, and the periods of their basically eternal continuing life in the later generations. Where it appears, the latter is called fame. Translations that are more than transmissions of a message are produced when a work, in its continuing life, has reached the age of its fame. Hence, they do not so much serve the work's fame (as bad translators customary claim) as owe their existence to it. In them the original's life achieves its constantly renewed, latest, most comprehensive unfolding. ⁷

Maiolino invites a reading of her work in relation to the 'comprehensive unfolding' (the fame) of the concept of Anthropophagy within Brazilian art. In the catalogue for her retrospective exhibition at the Tàpies Foundation, the artist declared that she considered herself 'the faecal pellet resulting from the anthropophagous Brazilian banquet'. ⁸

Arising as an irreverent means of national assertion amidst the apparent inescapable prospect of cultural derivation, Oswald de Andrade's *Manifesto Antropófago* of 1928 proposed that the Brazilian people, irrespective of their ethnic origin, hold an archaic, pre-Cabralian Amerindian character. ⁹ Anthropophagy thus became a metaphor for the appropriative nature of Brazilian culture, one defined as inherently (culturally) cannibalistic. By claiming that 'only Anthropophagy unites us, socially, economically, philosophically', the manifesto sought a totality by invoking a mythical origin. This original Amerindian spectre pervading the national character was perceived by Oswald de Andrade to be entirely coherent with the dynamics of modernity itself.

The Brazilian translation of European modernism was doomed to betray its source, like a mirror that sometimes distorts, but always inverts and multiplies the image it reproduces. Brazilian *Modernismo*, from which the concept of Anthropophagy emerged, thus emulated the Parisian 'call to order' wherein purism, with its Arcadian landscapes, classical and primitivist references, sought to re-affirm French culture as the rightful inheritor of the Western tradition. Similarly, Anthropophagy associated the specific, that is, the myth of origin, with a universal ideal of

culture. In other words, it proposed the presence of a mythical indigenous spectre within Brazilian ethnic heterogeneity, and juxtaposed it with another myth, that of the universal character of European culture. The reflected image thus undermined the purported purity of its source.

The fact that Anthropophagy, since the late 1920s, has been re-contextualised through the work of several generations of artists proves the ongoing versatility of the concept. With regard to the international dissemination and interpretation of Brazilian contemporary art, the concept is often seen as synonymous with notions of cultural hybridity or transculturation. ¹⁰ Some caution is necessary in such associations, the latter being perhaps a better 'translation' than the former, for its implied transience. Benjamin is useful here since not only can Anthropophagy be understood as a form of translation, but also and perhaps more significantly, as an inter-generational and thus genealogical art historical unfolding. ¹¹ This unfolding becomes evident when considering the distinctions between the paintings of Tarsila do Amaral, who first transposed the concept pictorially in the late 1920s, and work by artists from Maiolino's generation. While Tarsila responded to the notion of Anthropophagy through the portrayal of a mythical primal figure in the *Abaporu* (1928), placing it in a 'tropical Arcadian' scenery, Maiolino re-enacted the anthropophagite feast itself. The subject matter thus evolved from the *Abaporu* ('the one who eats' in the Tupi-Guarani language) to the act or sound of eating (as in Maiolino's *Glu Glu Glu* from 1967, for example). Maiolino's creative trajectory is exemplary in this respect. The evolution of her work delineates how the Oswaldian notion of Anthropophagy was transformed from an overt representational theme into a procedure that would become integral to the materialisation of the work itself: a shift, in other words, from iconography to immanence.

Of course, such a transition within the internal formal procedures of art production responded to external factors. Tarsila's paintings, and her attempted insertions into the Parisian artistic milieu, seemed to have sought a Brazilian modernism for export. ¹² While she translated the Parisian 1920s *negrofilia* into Brazilian primitivist themes, the re-emergence of Anthropophagy during the 1960s responded to internal, national, impasses. In yet another case of extremes resembling each other, reference to Anthropophagy emerged in the mid-1960s as a form of negotiating a generalised aversion towards foreign culture. This was expressed across the political spectrum: if the left criticised American imperialism, the right-wing military government glorified Brazilian culture in the name of patriotism. Anthropophagy, in its 1960s tropicalist re-incarnation, thus articulated Brazilian popular culture,

kitsch and the rise of mass communication, in the face of censorship and political repression following the 1964 coup d'état. During the 1960s and 1970s, Maiolino's work would respond to the ambivalence between the intimate and the public, between the singular, the subjective, and the critical-political potential of the work.

Maiolino identified herself with the notion at a level more profound than the mere appropriation of the *other's* culture. It is perhaps her relation with Anthropophagy that lies behind her insistence on being described as a Brazilian artist despite her Italian upbringing and the biographical references that continuously reappear in her work, such as those regarding the Calabrian landscape of her childhood, her experience of migration and her complex, transnational family history. It is indeed striking that during the 1960s, an artist recently arrived in Brazil and at such a young age, would become so rapidly and so intensely connected to the cultural pulse of her adopted nation. Her integration within the Nova Figuração group and subsequent participation in key exhibitions such as *Nova Objetividade Brasileira*, held at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art in 1967, are cases in point. In the latter, Hélio Oiticica's catalogue essay invoked the anthropophagite legacy as a means of understanding the diversity of references and styles that had emerged in Brazil in the aftermath of the 1950s constructivist avant-gardes. Another interesting reversal took place here: rather than emulating the artistic movements arising in Europe and North America, such as op, pop, conceptual art and minimalism, Oiticica invoked Oswald de Andrade in order to claim an internal coherence and logic within Brazilian contemporary art. The vocabulary of popular culture and its associations with 'bad taste' had been important themes for the Nova Figuração group. As such these interests

could also be understood as precedents to the cultural effervescence spurred by Oiticica's concept and installation *Tropicália*, which was first presented at the *Nova Objetividade Brasileira* exhibition.

Settling in Rio de Janeiro, while still a teenager in 1960, Maiolino attended the – then conservative – Escola Nacional de Belas Artes, where she joined a circle of artists that would later form the core of Nova Figuração: Antonio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães and Carlos Vergara. Early in the 1960s, the art milieu became enthusiastic with popular imagery and its imaginary. Maiolino had enrolled in the woodcut printing course at the Escola Nacional. The technique had strong traditional/popular associations with Cordel literature, to which the artist was introduced by Rubens Gerchman. Cordel evoked the drought-ridden culture of the country's northeast, a place that from the early 1960s had attracted the attention of leftist movements involved with projects of alphabetisation and agrarian reform.¹³

Although it is unclear precisely when Maiolino became aware of the concept of Anthropophagy, from the earliest surviving examples her work absorbed the aesthetics and themes of the local avant-garde while conveying expressions of an intimate, affective, in short, subjective experience. Such a diverse set of influences combined with the artist's invocation of the domain of the affective, can be found for instance, in works such as *ANNA* of 1967, where two figures utter the artist's name in a speech-bubble. A number of opposing relationships are placed in tension here. The innate expressionism of the woodcut contrasts with the elegant simplicity of the palindrome. An aesthetic that evokes popular culture is configured within the picture

6 Hélio Oiticica suggested a similar analogy in his essay 'Brasil Diarreia', in which he discusses the dilution of the notion of Anthropophagy and its relation to the appropriation of Tropicália by the culture industry. See: 'Brasil Diaréia' in *Arte Brasileira Hoje*, Rio de Janeiro, 1973. Reprinted/translated in *Hélio Oiticica*, exhibition catalogue, Witte De With Center for Contemporary Art, Rotterdam, 1992, pp. 17–20.

7 Walter Benjamin, 'The Task of the Translator', op. cit.

8 Helena Tatay (ed.), *Anna Maria Maiolino*, exhibition catalogue, Fundació Antoni Tàpies, Centro Galego de Arte Contemporánea, Malmö Konsthall, Barcelona, Santiago de Compostela and Malmö, 2010–2011, p. 97.

9 The expression 'pre-Cabralian' refers to the period prior to the 'discovery' of Brazil. Pedro Alvarez Cabral, the Portuguese navigator (according to consensual history) first landed on Brazilian soil on 22 April 1500.

10 Nestor Garcia Canclini, (1989) *Culturas Híbridas: Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*, Mexico, Editorial Grijalbo, 1989. An English translation (by Christopher L. Chiappari & Silvia L. López) was published as *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, 1990; Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del*

azucar, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1940. An English translation (by Harriet de Onís) was published as *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*, A. A. Knopf, New York, 1947, later reprinted by Duke University Press, Durham, NC, 1995.

11 Benjamin expresses this transitory nature of translation as follows: 'For just as the tenor and the significance of the great works of literature undergo a complete transformation over the centuries, the mother tongue of the translator is transformed as well. While a poet's words endure in his own language, even the greatest translation is destined to become part of the growth of its own language and eventually to perish with its renewal. Translation is so far removed from being the sterile equation of two dead languages that of all literary forms it is the one charged with the special mission of watching over the maturing process of the original language and the birth pangs of its own.' Benjamin, 'The Task of the Translator', op. cit.

12 See Paulo Herkenhoff, 'Tarsila: deux et unique', in *Tarsila do Amaral: Peintre Brésilienne à Paris 1923-1929*, exhibition catalogue, Maison de L'Amérique Latine, Paris, 2005.

13 With the coup d'état that installed the military regime in April 1964, much of the intellectual proximity with marginalised sectors of the population was curtailed.

frame, while the emphasis is on the written word and the relation between the black and white surfaces. Other contemporaneous works such as *A Viagem (The Journey)* or *Minha Família (My Family)*, both of 1966, are more forthcoming about the identity of similar silhouettes. From these we can deduce that the figures in *ANNA* represent the artist's mother and father. The two silhouettes that pronounce the name 'ANNA' are recurrent in another woodcut print, *Glu Glu Glu* of 1967, which together with an earlier version (acrylic on fabric and wood, 1966) reference Oswald de Andrade through the onomatopoeic title, *Glu Glu Glu*, and the digestive system represented in the lower half of the works. Turning concept into subject matter through figuration, these are representative examples from the iconographic period of Maiolino's relation to Anthropophagy. The ways in which this reference evolved can be ascertained by comparing *ANNA* with a later work, where the genealogical theme re-emerges. In her photo-poem-action work *Por um Fio (By a Thread)* of 1976, the artist reappears at the centre of the image. In this photograph, she is connected to her mother on the left and her daughter on her right by threads to their mouths. The text in *ANNA* is replaced here by the simple thread, a line, the primal mark that precedes written language itself. Anthropophagy is still present through the oral reference but the process of making is significantly other. The transition from a manual and popular printmaking reproduction technique to a mechanical means, is accompanied by a conceptual shift: the finality in *ANNA* is replaced by the notion of a potentially endless thread, where origin and infinity are set against each other.

Oswaldian irreverence was powerfully ambivalent, enough to contain: a critical positioning in light of geopolitical hierarchies, a mockery of a regime that proclaimed what it desired as the essential national character, and the possibility of absorbing a set of cultural references in order to express subjective experiences. Maiolino's work from the 1960s to the 1970s would touch upon a similar range of positions, as can be observed in: *O Herói (The Hero)* of 1966, with its mockery of military regalia; *É o que sobra (What is Left Over)* of 1974, with its powerful commentary on violence (against the female body) and/or (self) censorship; while *Arroz & Feijão (Rice & Beans)* of 1979, consisted of an installation that invited participants to ponder on hunger and the worldwide distribution of food.

The idea that the burden of the individual is inescapably shared with the collective is also invoked in her early work using Super 8 film and photography. The first examples, produced under the military regime, refer to censorship, torture and more generally to the psychological, subjective

experience of living under such conditions. As the artist herself put it:

With the new media I attempted to elaborate on the political moment, to reflect while doing, searching in the act of poetic freedom the resistance to that which is established, imposed by the military dictatorship... with its repression, [that] prevents human beings from reaching their plenitude... I made use of my own body at that particular moment, not as a mere metaphor but as a truth, something that belonged to the domain of the real. Since, in a moment of repression and torture, all bodies become one in pain. ¹⁴

The body, whose frailty and finite nature is for Borges the principle impediment in deciphering the secrets held by the library of Babel, becomes in Maiolino's work, the carrier of the burden of repression and its poetic/subjective vehicle. It is both the single, subjective entity and the total collective self. ¹⁵ Beyond the specifics of the historical moment of its production, Maiolino's films also recall Borges' tales by referring to the non-linearity of narratives in a similar manner in which the ordering of the books in the library of Babel (or the pages in his other related short story 'The Book of Sand') do not follow any pre-established logic. Maiolino has stated that her films allow the possibility of interchanges within the sequential order of the images, precisely because they do not depend on a linear language. ¹⁶

In the film *In-Out (Antropofagia) (In-Out [Anthropophagy])* of 1973, two mouths – a male and a female – undertake a wordless conversation. The frame is limited to these mouths only, shots alternating from one to the other. The female mouth is initially gagged with tape. The film progresses through a number of situations in which objects or substances are placed upon it, taken in, or expelled. In one instance, the female mouth expels a number of coloured threads leading one to associate *In-Out* with Lygia Clark's group performance-therapy, *Baba Antropofagica (Anthropophagite Drool)*, also of 1973. In Clark's work a number of participants, holding cotton reels in their mouths, 'vomit' multi-coloured cotton lines over another participant. Despite the fact that Clark's performance took place in Paris, Maiolino openly acknowledges that she had been an important mentor during the 1960s. The Oswaldian reference here becomes a testament to the narrow conceptual path both artists held, and is demonstrative of the general complicity that Brazilian artists had with each other during that period.

It is perhaps not a coincidence that Maiolino's association of the single with the collective body bears similarities with the fundamental basis of Oswaldian Anthropophagy, where the spectre of the native is present in the collective socio-cultural

being. For practitioners in the 1960s the re-emergence of Anthropophagy invoked ideas around viscosity that increasingly privileged the body, participation and performance. But for Maiolino, Anthropophagy would additionally have the personal significance of a poetic tool through which an artist could articulate her own search for belonging. Although immediately recognisable as a comment on censorship, *In-Out (Antropofagia)* can be understood as a response to the condition of being culturally displaced, with the communicative limitations implied.

Maiolino's work over the course of the 1980s would undergo significant changes particularly with the gradual dissolution of the military regime and the fragmentation of artistic practices characteristic of that moment. Yet, while it is not entirely surprising to find Maiolino confessing her disappointment with the fragmentation of concepts, themes and issues that had informed much of the overall production throughout the 1970s, it appears paradoxical that she would express her discontent with the generalised abandonment of the belief in totality, in the transcendental power of art. This seems odd, coming from someone whose practice survived despite personal trials, and whose feminine and migrant subjectivity had been such an important aspect of her work. The artist explains this paradox as resulting from anxieties generated by the sense of lack, produced by displacement, which in turn drives a desire for totality, for a kind of communion within the collective. The foreigner is after all always incomplete within her new environment. Such a moment of creative crisis, it could be argued, would mark the beginning of the artist's own transformation of Anthropophagy as a concept.

My work, ...produced by the 'doing hand' as the critic Paulo Venancio Filho called it, tries to bring a totality of fragments to the state of being a single work. There is an immanent anxiety about the totality, the longing for a whole is part of the process. ¹⁷

Maiolino's realisation that her work must respond to the abandonment of certainties, and the fragmentation of judgement recalls Borges' account of the gradual dissipation of joy following the hypothesised wholeness of the library. Interestingly, it is at this moment, from the 1980s onwards, that the relation with Anthropophagy becomes absorbed by the process of art-making

¹⁴ Maiolino, excerpts from 'Notes on Works', in Michael Asbury, *Anna Maria Maiolino: Order and Subjectivity*, Pharos Centre for Contemporary Art, Nicosia, 2009, pp. 96-100.

¹⁵ The author describes the Babel librarian as seeking to understand or at least speculate on the wholeness of the library while being restricted by the limitations of his own mortality.

¹⁶ Maiolino, excerpts from 'Notes on Works', in Michael Asbury, *Anna Maria Maiolino*, op. cit.

itself. Maiolino in other words becomes engaged with the articulation of the very myths that sustain that concept.

Entre Vidas (Between Lives), of 1981, is perhaps the moment in which this occurs, as the individual body walks carefully through eggs scattered across the street, a multitude of proto-beings, archetypal symbols of origin, are invoked. Reference to Anthropophagy has lost all connection to its traditional iconography, now translated into the realm of the symbolic. The photographic medium frames the photo-poem-action, as the 'self' traverses a multitude of points of origin, rendering time both still and transient. Maiolino expressed the significance of the egg in her work as:

OVO, Portuguese for 'egg', has an 'O' before and an 'O' after the 'V', 'V' being the first letter of *Vitoria* (Victory) and its symbol. A parallel reading gives us the meaning: 'Ovo Vive, Vive Ovo' (Egg Lives, Live Egg). Thus, looking at the way the word itself is written reinforces it as an archetype *par excellence* of the OVO - life. Furthermore, it reinforces the presupposition that the word OVO forms a palindrome in that it can be read forwards and backwards. The OVO shares the simplicity of the ovality of the zero '0' - the smallest form *par excellence* - which to the Hindu means: 'previous to realisation - the aura of nothing', and considered the 'root of diversity'. Hence, faced with the egg we are faced by nothing and everything; the empty and the full; the beginning as past, the end and the infinite. ¹⁸

To conclude this tentative conjunction between a short story about an infinite library, a 1920s manifesto, an essay on the theory of translation and the work of a contemporary artist, it is worth remembering Maiolino's last solo exhibition in London. Her clay installations at the Camden Arts Centre had occupied the site of a former north London library reading room. The coincidence was uncanny, although perhaps not improbable, since it was precisely what led me to suggest the association with Borges' tale in the first place. The library, in other words, already contained this text before it had been written, as well as its different versions, its translations and enunciations. How appropriate then, that this essay re-emerges accompanying an exhibition that begins its itinerary at the Padiglione d'Arte Contemporanea in Italy, Maiolino's country of birth, and ends at the Whitechapel Gallery, which recently incorporated the neighbouring library as part of its expansion.

¹⁷ Maiolino in 'A Conversation between Holly Block and Anna Maria Maiolino', in Catherine de Zegher (ed.), *Anna Maria Maiolino: Vida Afora / A Life Line*, The Drawing Centre, New York, 2002, p. 356.

¹⁸ Anna Maria Maiolino, statement from 2002, published in *Anna Maria Maiolino: Order and Subjectivity*, op. cit., p. 90. Note that 'Vitoria' recalls the name of Maiolino's mother, Vitalia, which further associates this work with *ANNA* and *Por um Fio*.