Aldo Iori

Viaggio fino al termine dell'illusione

Journey to the End of Illusion

Le opere di Mariapia Borgnini testimoniano il suo procedere nel mondo mantenendo salda la tensione tra pensiero e realtà e tra arte e vita, binomi che rivelano l'impossibile rinuncia all'esercizio continuo e quotidiano dell'atto riflessivo e immaginativo. I molteplici interessi e curiosità per l'arte visiva, contemporanea e storica, per il teatro e il cinema, per la letteratura e per le discipline speculative, la inducono a concepire la pratica artistica come luogo ove praticare un'estrema libertà d'azione. Nei suoi lavori il tragico si incontra con l'ironico, la logica con l'onirico e l'esercizio manuale, finanche ludico, con il pensiero più raffinato. La declinazione di molteplici linguaggi e di elementi eterogenei, anche apparentemente dissonanti tra loro e riferiti ad ambiti disciplinari paralleli, si coniuga tuttavia con una puntuale progettualità e l'uso di precise metodologie esecutive; gli orizzonti sono ampi e comprendono la tradizione come la sperimentazione più accentuata. La libertà espressiva di Borgnini trova forma nell'incontro con le materie, assunte quali supporto necessario e significante dell'immagine finale dell'opera. La matericità e l'oggettualità del reale nelle sue innumerevoli forme, le raffinate come le più banali, sono per l'artista dati sia di partenza che di arrivo, elementi che segnano il confine tra mimetismo e astrazione in passaggi sempre più serrati e conseguenti, verso un'immagine che induce al superamento della sua visione.
La nascita dell'arte viene spiegata come necessità di legare al visibile ciò che per sua natura non lo è, materializzando nell'opera il mito, il ciclico racconto delle origini e delle ragioni insondabili del mondo. Anche nelle opere di Borgnini il tempo e lo spazio del corpo e della parola prendono forma, tra reale e immaginario, travalicando il piano cartesiano verso dimensioni plurisensoriali e verso l'irrappresentabile. Il tempo e lo spazio[1] si modificano in rallentamenti, accelerazioni, rovesciamenti prospettici e distorsioni riferibili all'autentica capacità speculativa dell'artista di elaborare il mondo, ridonandone un'immagine evocativa e poetica.
Gli incontri del corpo e della mente con il reale, nel suo essere semplice vissuto o parte del tragico come condizione nicciana di appropriazione del mondo, della sua complessità culturale e della sua capacità di suscitare sensazioni, dallo stupore intellettuale alla commozione della pratica patetica, hanno da sempre guidato le scelte di campo e le prese di posizione di Borgnini. Nel tempo l'hanno condotta alla definizione di opere che continuamente la stimolano a trovare nuove soluzioni formali nel passaggio dalle une alle altre e a seguire le direzioni che esse stesse indicano nel loro coniugarsi con la realtà. L'opera è intesa infatti come elemento propositivo di una nuova visione e concezione del mondo, per chi la genera e anche per chi la guarda. L'osservatore è invitato alla comprensione e all'ascolto dell'opera prestando attenzione a ciò che è offerto alla visione svelando rimandi ed echi in continue messe in sintonia dello sguardo e della mente.
Borgnini pone quindi anche la questione dell'arte come meccanismo, mentale e visivo, che può essere elemento che rivela l'illusionarietà del mondo: la titolazione della mostra indica immediatamente questo assunto al quale il visitatore è condotto attraverso la visione di molte opere e la verifica di relazioni tra esse.
Questo testo introduce al lavoro di Borgnini e tende a fornire al visitatore-osservatore dati, riflessioni e testimonianza della sua attività artistica precedente, della genesi e della concreta nascita delle opere in mostra, delle loro interconnessioni, dello stretto legame con gli incontri, con le letture, con i fatti e i dati della vita e del mondo e della continua meraviglia che esse suscitano.

Il gesto è nero

Gli esordi artistici di Mariapia Borgnini sono a Milano, dopo l'Accademia di Brera, in un vivace clima culturale ricco di stimoli pluridisciplinari: gli artisti si ritrovano nei locali, condividono ideali ed esperienze, le prime mostre, gli irrequieti umori pittorici come i pensieri eroici. In quegli anni Borgnini già attua un primo

Mariapia Borgnini's works are evidence of her journeying through the world while upholding the tension between thinking and reality and between art and life, binomials that tells us how she cannot forgo the continuous and daily exercise of the reflexive and imaginative act. The artist's multiple interests and curiosity in regard to both contemporary and historical visual art, theatre and cinema, literature and the speculative disciplines, lie at the roots of her conception of the making of art as a place in which to practice radical freedom of action. In her works, tragedy encounters irony, logic the dreamlike, and manual exercise, which is at times playful, the most refined thinking. The articulation of multiple languages and heterogeneous elements, even when they are apparently discordant and referred to parallel fields of study, is nonetheless joined with a particular design and the use of specific methods of execution. The horizons here are broad and include both tradition and the most accentuated experimentation. Borgnini's expressive freedom takes shape in her encounter with the materials, which she sees as a necessary support and as a signifier of the work's final image. For this artist, the materiality and objectification of reality in its countless forms, whether refined or banal, is a starting point as well as a point of arrival, elements that mark the boundary between mimesis and abstraction in passages that are closer and closer together and more and more consequent, towards an image that induces the transcendence of its vision.

The birth of art is explained as the need to bind with what is visible what by nature is not, materializing in the artwork the myth, the cyclical tale of the origins and the unfathomable reasons of the world. Likewise in Borgnini's work the time and space of the body and the word take shape, between what is real and what is imaginary, by crossing the Cartesian Plane and moving towards multisensorial dimensions as well as the unrepresentable. Time and space[1] are modified in decelerations, accelerations, perspectival reversals and distortions that can be referred to the artist's authentic speculative capacity to elaborate the world, restoring its evocative and poetic image.

The body and the mind's encounters with reality (as everyday experience or as part of what Nietzsche refers to as tragedy and describes as the category through which the world is appropriated) in its cultural complexity and its capacity to arouse sensations, ranging from intellectual wonderment to the deep emotion of pathetic fallacy, have always guided Borgnini in her choice of fields and in the stances she has taken. In time these have led her towards defining works that continually drive her to find new formal solutions in the passage from the one to the other, and to follow the directions they themselves indicate in their union with reality. Indeed, the artwork is understood to be the propositional element of a new vision and conception of the world, for the person who generates it as well as for the viewer. The viewer is invited to understand and listen to the work, paying attention to what is offered to his or her gaze for the purpose of revealing cross-references and echoes that are constantly being attuned by the eye and the mind. Borgnini also ponders art as a mental and visual mechanism, as the element that reveals the world's illusoriness: the title of the exhibition promptly indicates this assumption towards which the viewer is guided via the vision of many works and the evaluation of their interrelationships.

In this essay I will attempt to introduce the work of Mariapia Borgnini and provide the visitor-viewer with data, thoughts and testimonies about her previous artistic activity, the genesis and actual birth of the works on display, how they interconnect, the close-knit relationship with the encounters, readings, facts and the data vis-à-vis life and the world and the sense of wonder they never cease to arouse.

The Gesture is Black

Mariapia Borgnini made her artistic debut in Milan, after studying at the Accademia di Brera, in a lively cultural climate steeped in multidisciplinary stimuli,

1 Pavel Florenskij, *Il tempo e lo spazio nell'arte*, Milano, 1995.

1 Pavel Florensky, *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art*, London, 2006.

L



1. Mariapia Borgnini
Non più archi
1992
Artedomani3
Spoleto

percorso ricco di passaggi, dalla figura al colore, dal colore alla luce, dalla luce alla forma, passaggi che le permettono in anni successivi di ritornare al reale con nuova libertà e raffinata capacità visionaria e creativa.
Nei primi anni ottanta il panorama artistico è ricco di polarità che per una giovane artista si concretizzano nel cospicuo lascito dell'esperienza concettuale e poverista e nel recente fascino del ritorno alle tradizionali espressività pittoriche. La scelta di Mariapia Borgnini in quegli anni è verso la pittura che, intesa in senso critico e partendo dal reale come iniziale pretesto, giunga a sondare le problematiche disciplinari più profonde. Ben presto la pratica del dipingere pone in disparte la questione della rappresentazione e la porta alla verifica delle potenzialità del mezzo e del rapporto corporeo con l'opera. La gestualità dell'artista negli anni ottanta non è liberatoria di pulsioni solamente inconsce e irrazionali, poiché lontana dalla pratica surrealista, ma va considerata prossima alla meccanicità della ripetizione metodica del segno di tradizione minimalista: tuttavia in Borgnini ciò avviene all'interno di un pensiero dello spazio pittorico inteso come luogo accumulativo e di verifica di una ripetizione che proprio nel minimo scarto dato dalla differenza trova la sua nuova autenticità, raggiungendo una perfezione non strettamente formale[2].
Rileggendo a posteriori il susseguirsi delle opere di Borgnini, è possibile riconoscere intuizioni presenti *in nuce* nei lavori del primo decennio, che hanno sviluppi in anni successivi. I confini cronologici e tipologici tra le opere risultano spesso labili, poiché l'artista lascia sospesi aspetti poi ripresi successivamente in altre opere, anche distanti molti anni. La visione complessiva delle opere del primo decennio, presentate nella mostra a Casa Rusca a Locarno nel 1990[3], rendeva esplicita la consequenzialità del suo operare e il procedere nel tempo con passaggi importanti ma senza vere fratture o cambiamenti di rotta definitivi. Nella mostra di oggi a Lugano non poche opere posseggono doppia datazione, sintomo di una pratica adottata dall'artista che non preclude la possibilità del ritorno sui propri passi: per riprendere, mai per rifare, e portare a compimento storie rimaste sospese.
Altri aspetti invece appaiono come costanti nel tempo e sono individuabili anche nelle opere degli ultimi anni: l'opera intesa come stato di un pensiero *in fieri*, il rapporto privilegiato con l'arte precedente e la cultura in tutte le sue forme, il predominio della pittura, sia nella sua declinazione monocroma che come risultato di rapporti ed equilibri cromatici tra le parti, il bilanciamento e l'armonia tra gli opposti e la presenza di un metodo per giungere alla definizione dell'immagine. Già nel 1989, in occasione della presentazione di una sua mostra personale a Milano, Antonio d'Avossa notava come la pittura di Mariapia Borgnini fosse definita dalle regole che sovrintendono le continue dualità di rapporti come chiaro/scuro, ripetizione/differenza, profondo/superficiale e che nella sua pittura c'è "qualcosa che costringe a pensare"[4].
Un periodo iniziale, che comprende le prime collettive del 1982 e la prima personale nel 1986 a Jesi, si chiude con la partecipazione a una mostra a Spoleto nel 1992. L'opera *Non più archi* è realizzata a carbone direttamente sugli elementi architettonici che caratterizzano lo spazio in disuso dell'ex nosocomio di San Matteo degli Infermi. Gli archi del vasto ambiente risultano, come suggerisce il titolo, "cancellati" dalla pittura che si appropria della loro forma-volume. La fusaggine, il carbone impiegato, è un elemento naturale che modificato dal fuoco permette una pittura nera e segnica che ricopre quasi interamente il supporto. L'esperienza spoletina diviene, per Borgnini, fatto nuovo e fondante sul quale porre le basi per opere successive, la cui eco giunge fino a oggi. La scelta del nero, presente nel suo lavoro fin dagli esordi accademici, si abbina agli studi che in quegli anni sono condotti dall'artista sia in campo psicanalitico che in quello fenomenologico della percezione, come sulle teorie del colore di Goethe e Itten, e sulla sua presenza nell'arte antica e moderna, da Pompei a Dürer, da

where artists would meet in public places, share their ideals and experiences, their first shows, restless pictorial moods as well as heroic ideas. In those years Borgnini had already undertaken a first pathway marked by a number of stages from the figure to colour, from colour to light, from light to form, stages that would in subsequent years allow her to return to reality with a new freedom and refined visionary and creative capacity.

During the early 1980s the artistic scenario was replete with polarities that for a young artist were consolidated in the conspicuous legacy of Conceptual Art and Arte Povera, and in the recent interest in a return to expressive pictorial traditions. Those were the years when Borgnini chose painting which, from a critical viewpoint and starting from reality as an initial pretext, succeeded in sounding out the discipline's very deepest issues. Soon the practice of painting set aside the question of representation, and led the artist to an assessment of the medium's potential and of the body's relationship with the work. In the 1980s, gesture in the artist's work did not just release drives that are unconscious and irrational and nothing more, as it was far-removed from the practice of the Surrealists; rather, we must envision it as being close to the mechanical nature of the Minimalist tradition's methodical repetition of the sign. In Borgnini's work this occurs within an idea of pictorial space seen as a place for the accumulation and assessment of a repetition that indeed finds its new authenticity in the slightest discrepancy offered by the difference itself, achieving perfection that is not strictly formal[2].

If, in hindsight, we review the succession of Borgnini's works, we can recognize the insight present *in nuce* in the works from the first decade, which she then developed in the years that followed. The chronological and typological boundaries between the works are often weak, as the artist leaves some aspects suspended, to then go back to them in other works, even many years later. The overall vision of the works from the first decade exhibited at Casa Rusca in Locarno in 1990[3] explicitly revealed the logical sequence of her modus operandi and the way it continued over time, involving stages that were important, but without any real or definitive fracture or change along the way. Many of the works now on view in Lugano have two dates, the symptom of a practice adopted by the artist that does not exclude the possibility of her retracing her footsteps: to go back to, never to redo, so as to complete stories that had remained suspended.

Other aspects instead appear as constants in time and can also be found in the works of the most recent years: the work understood as the state of an idea *in fieri*, the privileged relationship with the previous art and culture in all its forms, the predominance of painting, both in its monochrome expression and as the result of the relationships and chromatic balances between the parts, the balancing and harmony between opposites, and the presence of a method in order to achieve the definition of the image. As early as 1989, on the occasion of the presentation of a solo show of her work in Milan, Antonio d'Avossa observed how Borgnini's painting was defined by the rules that oversee a continuous twofold nature, such as in the relationship between light/dark, repetition/difference, depth/surface, as well as the fact that in her painting there is "something that forces the viewer to think"[4].

An early period, which includes the artist's first group shows in 1982 and her first solo exhibition in Jesi in 1986, ended with her participation in an exhibition in Spoleto in 1992. *Non più archi* (No More Arches) was made by applying charcoal directly on the architectural elements characterizing the abandoned space of the former hospital San Matteo degli Infermi. As the title suggests, the arches of the vast site were "erased" by the painting that appropriated their form-volume. The type of charcoal used (derived from the spindle tree) is a natural element; the artist uses fire to modify it so that she can then make black sign-like marks that almost completely cover the support. For Borgnini, the Spoleto experience

1.

2 Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), Bologna, 1972.

3 Mariapia Borgnini, Francesco Gallo, Rudy Chiappini, *Mariapia Borgnini: opere 1984–1989*, catalogo della mostra personale, Casa Rusca, 25 febbraio–19 marzo 1990, Locarno, 1990.

4 Antonio d'Avossa, *Mariapia Borgnini, l'immagine del pensiero*, in *Mariapia Borgnini, Opere 1989*, catalogo della mostra personale, Galleria Seno, giugno 1989, Milano, 1989.

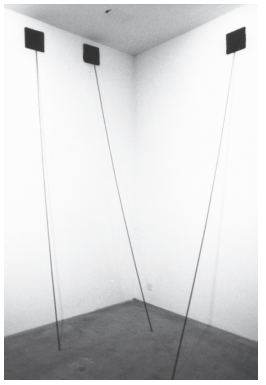
2 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition* (1968), New York, 1995.

3 Mariapia Borgnini, Francesco Gallo, Rudy Chiappini, *Mariapia Borgnini: opere 1984–1989*, solo exhibition catalogue, Casa Rusca, 25 February–19 March 1990, Locarno, 1990.

4 Antonio d'Avossa, *Mariapia Borgnini, l'immagine del pensiero*, in *Mariapia Borgnini, Opere 1989*, solo exhibition catalogue, Galleria Seno, June 1989, Milano, 1989.



2. Michelangelo Pistoletto
Le temps du miroir
1987
Le Magasin
Grenoble



3. Mariapia Borgnini
Senza titolo
1994
Studio Soligo
Roma
(particolare/detail)

Goya a Malevič. La scelta del nero si inserisce nella sua personale riflessione sulla condizione della tenebra come profondità, dell'ombra come effetto del mascheramento della luce, della materia nera come elemento cromatico e come momento epifanico. Il rapporto della tenebra e della luce, esplicitato in quegli anni nell'uso del nero e del fondo bianco e poi del nero e dell'argento, diviene atto che rivela la presenza di un pensiero immanente del reale che viene riconosciuto come tale e sul quale viene esercitato il pensiero che conduce alla pittura. I primi anni novanta appaiono come un momento di consolidamento di un pensiero pittorico che si sta strutturando e nel contempo come un passo, forse non pienamente previsto, verso nuove soluzioni spaziali.

2. Mariapia Borgnini non è sola nel voler ridurre la pittura all'essenzialità del gesto che percorre e misura spazialmente e temporalmente il supporto. L'artista vuole mantenere saldo il proprio rapporto con la pittura senza cadere nella figurazione e superando l'*impasse* concettuale del decennio precedente. La sua gestualità espressiva è contenuta all'interno di una serrata progettualità dell'intervento. Molte opere di artisti formano la costellazione che la guida in quegli anni: Francesco Lo Savio, Alberto Burri, Ad Reinhardt, Jannis Kounellis, Alighiero Boetti, Michelangelo Pistoletto fino a Vincenzo Agnetti e Dadamaino, prima conosciuti tramite gli insegnamenti di Jole De Sanna in Accademia e poi nella frequentazione assidua e diretta dell'ambiente artistico, non solo espositivo, milanese-ticinese e internazionale. Il pensiero e la libertà linguistica delle opere dei predecessori, le consentono di affrancare il colore dalla gestualità che prima le permetteva "di lasciar sgorgare quanto resta ancora celato, con rapida e irrequieta eccitazione" per ricoprire la superficie con "le sue proprie paure e tensioni", come scrive Agnes Kohlmeyer nel testo di presentazione a Spoleto[5]. Una nuova e riflessiva pittura diviene a poco a poco il fine a cui tendere; ciò avviene tramite il ritorno alla pratica diretta della materia, abbandonata alla fine degli anni ottanta, che l'artista ora ritrova: il reale riappare non come figurazione e non più come elemento costruttivo di nuove oggettualità, ma come elemento del mondo, come generatore del fare all'interno di una processualità che tiene conto proprio delle sue specificità cromatiche. Nell'estate del 1993 l'incontro con la sabbia nera del vulcano Stromboli genera una vasta serie di piccole opere quadrate e dalle intense caratteristiche materiche[6]. L'anno successivo questi lavori assumono nuova forma in decine di formelle in gesso, che riportano su di esse l'impronta della tela che le ha avvolte, sono dipinte di nero uniforme

3. e poste a varia altezza sulle pareti dello Studio Soligo a Roma nella personale del 1994. Una sottile barra di metallo le costringe contro il muro e la tensione è resa evidente dal minimo arcuarsi degli elementi metallici, anch'essi neri. Nel testo del catalogo che accompagna la mostra, Francesco Gallo si sofferma su vari aspetti dell'arte di Mariapia Borgnini: la metamorfosi delle cose tra natura e artificio, la tensione verso il grado zero della pittura, la semplicità del rapporto tra teoria e prassi, definendo le opere in mostra come "distrazioni operate sul corso ordinario di materiali destinati a uso servile ed *elevati* al ruolo di testimoni dell'ultima incredulità alchemica che sia rimasta, quella dell'arte, appunto"[7].

L'argento è luce

Nel 1995 due esposizioni mostrano una nuova tipologia di lavoro di Mariapia Borgnini. Nella personale alla Galleria Matasci a Tenero[8], presso Locarno, quasi il nome del paese indicasse, contenendolo, un destino, espone una vasta serie di carte nere, di grande formato, prodotte tra il 1993 e 1994. A differenza dell'intervento di Spoleto, l'accumulazione segnica si infittisce quasi a eliminare ogni possibile varco prospettico e le diverse opacità del nero si controbilanciano mentre la superficie pittorica è frutto di una differente azione energetica sul supporto: il segno diretto, quasi una continua effrazione del piano, lascia spazio a stesure nelle quali si irrobustisce la distanza dall'atto espressivo.

became something on which to lay the foundations for her subsequent works, whose echo can still be heard today. Her choice of black, visible in her work ever since she was a student at the academy, combines with her studies on psychoanalysis and the phenomenology of perception, Goethe's and Itten's colour theories, and its presence in ancient and modern art, from Pompeii to Dürer, from Goya to Malevič. The artist's decision to use the colour black is part of her personal reflection on the condition of darkness as depth, shadow as the effect of light that is disguised, black matter as a chromatic element and an epiphany. The relationship between darkness and light, expressed during those years by the use of the colour black and a white background, and then black and silver, becomes an act that reveals the presence of an immanent idea of reality that is recognized as such and upon which the thought that leads to the painting is enacted. The early 1990s appear to have been a period during which there was a consolidation of the pictorial idea that was undergoing structuring as well as a shift, perhaps one that was not fully expected, towards new spatial solutions. Mariapia Borgnini was not alone in reducing painting to the essentialness of the gesture that pervades and spatially and temporarily measures the support. The artist's idea was to maintain a strong relationship with the painting, without resorting to figuration, while overcoming the conceptual impasse of the previous decade. Her expressive gesture was contained within the close-knit design of the intervention. In those years a number of artists formed a sort of guiding constellation for her: Francesco Lo Savio, Alberto Burri, Ad Reinhardt, Jannis Kounellis, Alighiero Boetti, Michelangelo Pistoletto, Vincenzo Agnetti and Dadamaino, all of whom she had first discovered in the teachings of Jole De Sanna at the academy, and then assiduously and directly spent time with in artistic spheres both local – Milano-Ticino – and abroad, as well as at the shows. The thinking behind and the linguistic freedom of the works of her predecessors helped Borgnini to liberate the colour of her gesture that at first had allowed her to "give free rein to what still remains hidden, with rapid and restless excitement", as Agnes Kohlmeyer wrote in her introductory essay for Spoleto[5]. The artist was gradually inclined towards a new and reflexive painting; this entailed a return to the direct use of the material, which had been abandoned in the late 1980s, and which the artist now rediscovered. Reality reappeared not as figuration and no longer as a constructive element of new objectifications, but as an element of the world, as the generator of making within a process that takes into account its own chromatic specificities. In the summer of 1993 the artist's encounter with the black sand of the Stromboli volcano led to a vast series of small square works characterized by an intense materiality[6]. The following year these works took on a new form in dozens of plaster tiles that featured the imprint of the canvas that had been used to wrap them. They were painted solid black and hung at different heights on the walls of the Studio Soligo in Rome where a solo show of the artist's works was held in 1994. A slender metal rod fastened them to the wall and the tension was manifested by the slight arching of the metal elements, which were also black. In his essay for the accompanying catalogue, Francesco Gallo dwelled on a discussion of several aspects of Borgnini's art: the metamorphosis of things between nature and artifice, the tension towards the zero degree of painting, the simplicity of the relationship between theory and practice, describing the works on view as "distractions carried out on the ordinary course of materials meant to have a servile use, and instead *elevated* to the role of witnesses to the last alchemical incredulity on earth, indeed that of art"[7].

2.

3.

Silver is Light

In 1995 two exhibitions marked a new typology in Mariapia Borgnini's oeuvre. In the solo show of her work at the Galleria Matasci in Tenero[8], near Locarno, almost as if the name of the town itself – which could be translated as 'Tender' – pointed

5 Agnes Kohlmeyer, *Figure dello spazio*, in *Artedomani3, 1992 punti di vista*, catalogo della mostra, Ex Ospedale San Matteo degli Infermi, 25 giugno–31 luglio 1992, Spoleto, Incontri Internazionali d'Arte, Roma, 1992.

6 *Sul vulcano*, mostra collettiva a cura di Edoardo Manzoni, Stromboli, agosto 1993.

7 Francesco Gallo, *Mariapia Borgnini: segni e distrazioni*, catalogo della mostra personale, Studio Soligo, febbraio 1994, Roma, 1994.

8 Agnes Kohlmeyer, Monique Luzzani, Chantal Michetti-Prod'hom, Mariapia Borgnini, *Variante*, catalogo della mostra personale, Galleria Matasci, Tenero, febbraio–marzo 1995.

5 Agnes Kohlmeyer, *Figure dello spazio*, in *Artedomani3, 1992 punti di vista*, exhibition catalogue, Ex Ospedale San Matteo degli Infermi, 25 June–31 July 1992, Spoleto, Incontri Internazionali d'Arte, Roma, 1992.

6 *Sul vulcano*, group exhibition curated by Edoardo Manzoni, Stromboli, August 1993.

7 Francesco Gallo, *Mariapia Borgnini: segni e distrazioni*, solo exhibition catalogue, Studio Soligo, February 1994, Roma, 1994.

8 Agnes Kohlmeyer, Monique Luzzani, Chantal Michetti-Prod'hom, Mariapia Borgnini, *Variante*, solo exhibition catalogue, Galleria Matasci, Tenero, February–March 1995.

S



4. Mariapia Borgnini
Eclissi
1996
Centre Culturel Suisse
Paris

L'interesse per la rifrangenza della luce comincia a interessarla e un "inciampo" nel lavoro le rivela nuove possibilità: l'erroneo e casuale effetto del *flash*, su una delle superfici nere, produce un accecamento dell'immagine conducendo a una riflessione sul rapporto tra assorbimento e riverbero della luce.
Nella successiva collettiva, sempre nel 1995, *Su carta*, organizzata alla Galleria Civica Villa dei Cedri a Bellinzona, Borgnini attua un salto dimensionale e concettuale: con l'opera *Senza titolo* ricopre una stanza interamente con fogli trattati a pigmento d'argento, steso mediante frizionamenti della superficie per renderla il più possibile omogenea e mantenendo inalterata la qualità pittorica del tutto. Le superfici, mimetiche del metallo, sono svelate dalla luce di una candela. Nell'ambiente è diffuso un brano, tratto da *Libro d'ombra* di Jun'ichirō Tanizaki[9]: in esso viene descritto il progressivo volgere del colore della lacca nera in argento e la meraviglia che ne consegue. La parola, che ha fatto la sua apparizione nei disegni dell'artista già da un decennio, da questo momento diviene costante presenza. Il nero, l'argento, la riflessione della luce, hanno radici nella pratica della grafite già utilizzata nei disegni della prima metà degli anni ottanta, nei quali il completo abbuiamento di porzioni del foglio controbilanciava, tra opacità e riflessione, le proprietà cromatiche dei pastelli di altre parti. La sua "ricerca impetuosa e impaziente", come la definiva Agnes Kohlmeyer, non le permetteva allora di soffermarsi su quello che, invenzione o casuale inciampo, diviene ora conscia pratica compositiva. Va sottolineato come la scelta dell'argento si allontani dalla tradizionale considerazione dell'oro come elemento simbolico della luce; questo va inteso non tanto come scelta "laica" di una differenza scevra da un banale simbolismo, ma come evento interno e conseguente alla logica dell'artista che, in questi anni, ha eliminato l'aspetto mimetico del mondo definito dal cromatismo. L'indagine artistica è centrata sulle potenzialità rappresentative di una polarità binaria tra presenza e assenza, tra chiaro e scuro, tra luce e ombra, e nella riduzione, attraverso la ferrea applicazione di un metodo anche ripetitivo, è possibile dimostrare la ricchezza della variazione, come avviene negli esempi, da lei amati, di Giorgio Morandi, Roman Opalka o Enrico Castellani.
Invitata nel 1996 dal Centre Culturel Suisse a Parigi per una mostra personale, Mariapia Borgnini decide di intervenire anche in questa occasione sull'architettura del luogo con *Eclissi*. Nel grande spazio rettangolare, provvisto di un lucernario centrale, realizza un colonnato di dieci cilindri e sei semicilindri addossati alle pareti longitudinali. Le dieci colonne nello spazio centrale sono divise verticalmente e trattate metà in nero acrilico opaco, completamente assorbente, e metà in argento: quest'ultimo è steso su di una carta leggera che, crespandosi, crea innumerevoli alvei superficiali moltiplicando l'effetto di rifrangenza e vibrazione della luce. Entrando nel Centre le colonne appaiono completamente nere e solo nel procedere viene svelata la parte più luminosa; ripercorrendo lo spazio a ritroso il colonnato mostra la sua argentea superficie, che vibra al minimo riflesso di luce in contrasto con le semicolonne nere poste in penombra. L'artista sembra cogliere l'occasione per verificare le potenzialità fenomeniche della luce nello spazio, quasi riprendendo le riflessioni di Monet e Seurat, oggetto della sua attenzione in quegli anni. Il catalogo illustra l'intervento con immagini colte da più punti di vista e in condizioni differenti di luce naturale[10]. Il susseguirsi delle pagine è scandito da un testo di Claude Lévi-Strauss, estrapolato da *Tristes Tropiques, feuilles de route* del 1955, che recita: "Au début, l'astre est architecte. / Ensuite seulement / (quand ses rayons parviennent / réfléchis et non plus directs) / il se transforme en peintre. / La lumière faiblit / et fait apparaître des plans / à chaque instant plus complexes. / La pleine lumière / est l'ennemie de la perspective, / mais, / entre le jour et la nuit, / il y a place pour une architecture / aussi fantaisiste que temporaire. / Avec l'obscurité, / tout s'aplatit de nouveau / comme un jouet japonais / merveilleusement coloré". La parola sottolinea la condizione epifanica

4.

to a destiny by containing it, Borgnini displayed a vast series of large-format black papers, produced between 1993 and 1994. Unlike her intervention in Spoleto, here the sign-like accumulation intensifies almost as if to eliminate every possible perspectival opening, and the different opacities of the colour black are counterbalanced, while the pictorial surface is the fruit of a different energetic action on the support: the direct sign, almost a continuous disruption of the plane, makes room for applications in which the distance from the expressive action is enhanced. It was the beginning of the artist's interest in light refraction as she "stumbled upon" new possibilities: the erroneous and random effect of the flash on one of the black surfaces blinded the image, and this encouraged the artist to think about the relationship between the absorption and reverberation of light.
For the next group exhibition entitled *Su carta* (On Paper) and organized by the Galleria Civica Villa dei Cedri in Bellizona again in 1995, Borgnini performed a dimensional and conceptual leap forwards: in *Senza titolo* (Untitled) she covered a room with sheets coated with silver pigment, which she applied by rubbing the surface to make it as homogeneous as possible, and keeping the pictorial quality of the whole unchanged. The surfaces mimicked the silver metal and were lit by candlelight.
In the exhibition area the public listened to a passage from the book *In Praise of Shadows* by Jun'ichirō Tanizaki[9]: it described the black varnish gradually turning silver and the ensuing sense of awe. From that moment on, the word, which had first made an appearance in the artist's drawings a decade earlier, became a constant presence. The colours black, silver, the reflection of the light, are all rooted in the artist's use of graphite for her drawings as early as the first half of the 1980s; the total darkening of portions of the sheet offset, between opaqueness and reflection, the chromatic properties of the pastels in other portions. That was a time when the artist's "impetuous and impatient investigation", as Agnes Kohlmeyer described it, would not allow her to linger on the elements, whether invention or random stumbling block, that had now become a conscious practice.
It is important to stress the fact that the decision to use silver distances itself from the way we normally think of gold as the symbolic element of light. This must be understood not so much as the "secular" choice of a difference free from trite symbolism, but rather as an internal event and consequent to the artist's rationale which, over the years, has done away with the mimetic aspect of the world defined by the chromatism. The artist's investigation focuses on the representative potential of a binary polarity between presence and absence, *chiaro* and *scuro*, light and shadow; in the reduction that is achieved by the rigorous application of a method that can at times be repetitive, the richness of the variation is demonstrated; examples of this can be found in the work of some of the artists Borgnini is most fond of: Giorgio Morandi, Roman Opalka or Enrico Castellani.
Following an invitation to hold a solo show she received from the Centre Culturel Suisse in Paris in 1996, Borgnini again chose to intervene in the site's architecture with a work called *Eclissi* (Eclipses). In the large rectangular space featuring a central skylight the artist created a colonnade consisting of ten cylinders and six semi-cylinders placed up against the longitudinal walls. The ten columns in the central space were divided lengthwise; one half of the column was coated with completely absorbent opaque black acrylic paint, the other half with silver.
The silver was spread out on lightweight paper that became crinkly, thereby creating countless holes in the surface which multiplied the refractive effect and the light vibration. When viewers entered the Centre the columns looked as though they were all black, but as they continued along the exhibition route they became aware that there was a shinier part as well. As they retraced their steps they saw the silver surface instead, which vibrated with even the slightest reflection, in sharp contrast with the partially shaded black semi-columns. The artist seemed to be taking the opportunity to verify light's phenomenic potential in space,

4.

9 Jun'ichirō Tanizaki, *Libro d'ombra* (1933), Milano, 1982.
10 Mariapia Borgnini, *Eclissi*, catalogo della mostra personale, Pied-à-terre V, Centre Culturel Suisse, Paris gennaio–febbraio 1996, Lugano, 1996.

9 Jun'ichirō Tanizaki, *In Praise of Shadows (1933),* New York, 1977.



5. Mariapia Borgnini
Eclissi
1996
Biblioteca cantonale
e Archivio di Stato
Bellinzona



6. Mariapia Borgnini
Eclissi
1996
Museo Cantonale d'Arte
Lugano



7. Agostino di Duccio
Oratorio di
San Bernardino
1461
Perugia

dell'immagine in una spazialità volumetrica, che si sostanzia nella dualità tra luce e tenebre, tra giorno e notte, richiamando la presenza di un "astro" individuabile però più nell'algida luna che nel sole. La superficie e lo spazio segnano per l'artista il punto di partenza e di ritorno della pittura.
Questi aspetti vengono messi a fuoco in un'ulteriore occasione espositiva fornita, nel successivo 1997, dalla vincita del concorso per un'installazione alla
5. Biblioteca Cantonale e Archivio di Stato a Bellinzona. L'intervento *Eclissi*, realizzato con Daniele Garbarino, è anche qui decisamente ambientale. Sulla vasta parete di fondo della sala centrale dell'edificio un grande rettangolo è suddiviso orizzontalmente in due parti, la superiore in argento e l'inferiore in nero opaco. Su di esse cinque file di parole, in rilievo e del medesimo colore del fondo, scritte a rovescio da destra a sinistra: nella parte superiore, in colore argento, "specchio, eternità luminosa, umore nero / sorgente, male oscuro, parole di fuoco / illuminazione, bestia nera, lutto bianco / linea d'ombra, abissi, silenzio assoluto, / estasi, pagina bianca, buchi neri, eclissi" e nella parte inferiore, in nero, "eclissi, nero su bianco, occhio del giorno / ottenebramento, scintille, stella cadente / angeli ribelli, raggio di luna, viso velato / sole di mezzanotte, passaggio ad ovest / verità accecante, idea cangiante, riflessi". La parola, prima recitata e donata all'ascolto, ora diviene immagine e l'osservatore deve operare una meccanica riflessione del codice percettivo per la sua comprensione, metaforico dischiudersi dell'oltre celato nella parola stessa, evocata per le sue proprietà, contrasti e affinità empatiche e retoriche. La biblioteca diviene territorio ideale per far emergere pulsioni e intenzioni latenti nel lavoro.

La luce è il vero

6. Il contrasto tra luce e ombra viene ripreso in *Eclissi,* una personale allestita nell'Ala Est del Museo Cantonale d'Arte di Lugano, nel 2000. Mariapia Borgnini espone un vasto lavoro realizzato nel 1996 e composto da sessantasei elementi, ciascuno di due metri per centosessanta centimetri, montati a comporre quello che l'artista definisce in catalogo un "viaggio" e un "fenomeno in 66 quadri". Lo spazio espositivo, lungo e stretto, è interamente invaso dall'opera che si dispiega sulle due pareti longitudinali a fisarmonica, come se lo spazio, più corto dei cinquanta metri necessari per il loro svolgersi complessivo, si fosse contratto. Ogni quadro segna il lento aumentare o decrescere del nero rispetto all'argento e il costante mutare della loro proporzione nello spazio. In *Eclissi* l'artista propone per la prima volta una riflessione che pare discendere direttamente dal suo amore per il cinema. È nel montaggio, non necessariamente frutto di una cronologia operativa, e nella successione, anche "narrativa", dei singoli eventi pittorici, che è possibile cogliere la sua completezza. Gli elementi costitutivi del tutto si susseguono come in uno "studio della locomozione" dello sguardo e il procedere del fenomeno nello spazio trova sostanza e propria qualità nel singolo pittogramma. La prospettiva, suggerita dall'installazione, conduce a due pannelli centrali, posti sulla parete di fondo, in cui l'equilibrio perfetto tra le parti non è dato, nella dualità di non essere ancora e di non esser più, come se il pensiero dell'unicità non potesse essere mai esplicitato. Anni dopo, di fronte alla
7. doppia porta di un edificio sacro in Umbria, l'artista ricordava le dimensioni, simili a quelle di una porta a doppia anta, di questi elementi finali di *Eclissi* e ne suggeriva la lettura come varco ideale e confine tra la tenebra e la luce. *Eclissi* indica il procedere verso il possibile doppio varco e il ritorno ciclico verso il punto di partenza in una circolarità che si ritrova in altri lavori successivi. La mostra a Lugano ha la durata di un ciclo lunare, da una luna nuova a un'altra, e questo rapporto con l'astro e la parte femminile è sottolineato nel testo di Agnes Kohlmeyer in catalogo[11]. Le superfici sono la risultante di un'elaborazione raffinata e di una gestualità costante condotta verso l'abbuiamento assoluto e, di contro, verso la rifrangenza fredda e metallica. L'osservatore percorre lo spazio

in some ways harking back to the ideas expressed by Monet and Seurat which she had been focusing her attention on for some time. To illustrate the work the exhibition catalogue includes images taken from different angles and in different conditions of natural lighting[10]. Interspersed with the images is a text by Claude Lévi-Strauss, extrapolated from *Tristes Tropiques, feuilles de route* dated to 1955, which states the following: "At the beginning the sun plays the role of architect. / Only later, / (when its rays no longer shine directly / and they are merely reflections), / it turns into a painter. / As soon as it disappears behind the horizon / the light weakens / and the complexity of the planes becomes ever greater. / Broad daylight / is the enemy of perspective, / but, / between day and night, / there is a moment for architecture that is / as fantastic as it is ephemeral. / When darkness comes, / everything flattens down again, / like some marvellously coloured / Japanese toy". The word emphasizes the epiphanic condition of the image in a volumetric spatiality, which is substantiated in the duality between light and darkness, night and day, recalling the presence of a "star" that is more clearly identifiable as the cold moon than the sun. To the artist's mind, surface and space mark painting's point of departure and return.
These aspects were highlighted in another exhibition, held in 1997, which stemmed from the artist's having won a contest for an installation at the Biblioteca Cantonale and Archivio di Stato in Bellinzona. *Eclissi*, made jointly with Daniele Garbarino, was again undoubtedly site-specific. On the large back wall of the building's main room a large rectangle is divided horizontally into two parts, with the upper part silver and the lower part a dull black, and five lines of words in relief and of the same colour as the background written backwards from right to left. On the upper part, in silver letters, are the words "mirror, bright eternity, black mood / source, dark evil, words of fire / illumination, black beast, white mourning / shadow line, abysses, absolute silence, / ecstasy, white page, black holes, eclipses"; on the lower part, written in black, the words instead read: "eclipses, black on white, eye of the day / darkening, sparks, falling star / rebel angels, moon ray, veiled face / midnight sun, passage to the west / blinding truth, changing idea, reflection". The word, which had previously consisted of sound to be heard through the ears now became an image for the eyes. The viewers were being asked to shift their perceptive habits so that they could capture the metaphor hidden behind the words, evoked by the artist on the basis of their properties, similarities and emotional and rhetorical differences. The library had become the ideal place where the artist could make the desires and intentions hidden in her works come forth.

5.

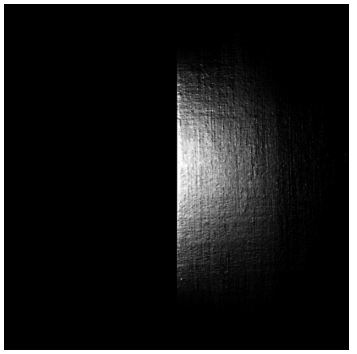
Light Is Truth

The contrast between light and shadow was featured again in *Eclissi*, a solo show that was mounted in the East Wing of the Museo Cantonale d'Arte in Lugano in 2000 . Borgnini showed a large work she had executed in 1996, comprising sixty-six elements, each one measuring 2 m x 160 cm, assembled so as to create what the artist described in the catalogue as a "journey" and a "phenomenon in 66 paintings". The long and narrow exhibition space was wholly invaded by the work which unfolded accordion-like along the two longitudinal walls, as if the space, shorter than the 50 m required for their overall development, had contracted. Each square marks the slow acceleration or deceleration of the colour black in relation to the silver, and the constant mutating of their proportion in space.
In *Eclissi*, for the first time ever, the artist put forward a reflection that seemed to descend directly from her love of cinema. Its completeness can be understood in the installation, which is not necessarily the product of an operative chronology, and in the succession, which is also "narrative", of the individual pictorial events. The elements making up the whole follow one another much like a "study on the locomotion" of the gaze, and the advancement of the phenomenon

6.

10 Mariapia Borgnini, *Eclissi*, solo exhibition catalogue, Pied-à-terre V, Centre Culturel Suisse, Paris January – February 1996, Lugano, 1996.

11 Agnes Kohlmeyer, *Mariapia Borgnini – Mondfrau*, in AA. VV., *Mariapia Borgnini, eclissi,* catalogo della mostra personale, Museo Cantonale d'Arte, 1–30 aprile 2000, Lugano, 2000.



8. Mariapia Borgnini
Spleen di luna
2003
Edizioni Museo
Cantonale d'Arte
Lugano

tra le due pareti zigzaganti quasi adeguando, rispetto a esso, il proprio passo e il proprio respiro. Il catalogo riproduce in trentatré doppie pagine il lavoro, privilegiando la lettura da sinistra a destra, dal nero all'argento assoluto. Le pagine sono chiuse a due a due per fornire sempre un unico verso della pagina e sottolineare la continuità di un'immagine in quella successiva. In altre pagine le testimonianze critiche, biografiche e affettive di artisti, storici, critici e letterati controbilanciano la precedente assolutezza della progressione cromatica.
L'artista pone un testo sui risvolti della sovraccoperta: cinque titoletti, "viaggio viaggio ripetizione del viaggio / strati strati strati di pazienza / giorni giorni giorni fermi / gesti gesti gesti del corpo / contenitori contenitori differenziati" che presentano altrettanti elenchi di ridotte definizioni nelle quali tornano parole già presenti a Bellinzona e altre usate successivamente.
L'anno seguente, l'opera è ripresentata con differente allestimento nella personale *Eclissi di luna* / *Mondfinsternis* presso il Kunstverein di Ludwigsburg con la cura di Agnes Kohlmeyer. Nel 2003 l'artista ritorna ancora su alcuni aspetti, presenti nel lavoro di Lugano, dando alle stampe il piccolo volumetto *Spleen di luna*, che riprende l'errore del flash fotografico di anni prima; le immagini sono rielaborate con mascheramenti e abbinate a testi di Szymborska, Leopardi, Del Giudice, Carroll, Calvino, Iacchetti, Lombardo e Valcarenghi[12].
La doppia matrice materico-pittorica e concettuale presente nelle opere dei primi decenni di attività, trova in tempi successivi differenti risoluzioni che definiscono nuovi statuti del lavoro, più aperti alle sollecitazioni del mondo e a riflessioni di maggior respiro. La pittura muta come se l'attraversamento di "una lunga notte verso la luce", come ebbe a definirla l'artista, in cui si era spinta verso l'estremo limite aniconico, le avesse permesso di superare il varco e dirigersi verso ulteriori libertà.

enoisullillusione

L'attuale mostra al Museo Cantonale d'Arte di Lugano, a distanza di tredici anni dalla precedente, evidenzia il mutamento avvenuto nel lavoro artistico di Mariapia Borgnini nell'ultimo decennio. L'esposizione si connota come una mostra personale, non compendiaria o antologica, allestita sui tre livelli del Museo ed è ideata come un *corpus* unico che abbraccia il lavoro degli ultimi anni.
Borgnini non l'ha concepita nella logica di una retrospettiva, ma piuttosto come presentazione di una scelta di opere organizzate, al di là della loro cronologia, in modo da definire inedite relazioni tra esse e generare nuove visioni, esaltandone passaggi logici, rimandi e riverberi.
L'allestimento offre così al visitatore-osservatore la possibilità di un percorso nel lavoro recente, in gran parte inedito, di Borgnini, instaurando con le opere relazioni sensoriali e intellettive e, in tal modo, avvicinandosi alla poetica dell'artista. Viene privilegiata una possibile lettura delle opere che esalta le connessioni visive, culturali ed empatiche che le legano in vaste costellazioni e rendendo possibili nuove peripezie dello sguardo e della mente. Questo lato del lavoro assume un'interessante valenza relazionale senza tuttavia lasciare spazio all'aspetto spettacolare, così ampiamente abusato nella contemporaneità[13]. L'esercizio dialettico dell'osservatore con l'opera, e quindi con il pensiero critico dell'artista che la genera, diviene cardine del momento del suo riconoscimento e della successiva elaborazione estetica.
La mostra presenta quindi un insieme di opere nelle quali possono essere individuate anche valenze definibili come velatamente iniziatiche o educative, che rimangono comunque sullo sfondo e non sono mai giustificative. Le opere richiedono attenzione per quello che offrono con autorevolezza e determinazione, senza mai indulgere in ammaliamenti dello sguardo o inutili divagazioni; attenzione necessaria per oltrepassare la soglia del visibile, anche con ironia e capacità imaginifica. L'osservatore è reso partecipe, forse complice, del pen-

in space finds substance and its own quality in the individual pictogram. The perspective, suggested by the installation, leads to two central panels situated on the back wall, in which the perfect balance between the parts is not given, in the duality of not yet and no longer being, as if the thought of unicity could never be expressed. Years later, when faced with the double door of a sacred building in Umbria, the artist recalled the dimensions, similar to those of a door with two shutters, of these final elements of *Eclissi*, and suggested interpreting them as the ideal opening, and the boundary between darkness and light. *Eclissi* indicates the advancement towards the possible double opening and the cyclical return towards the point of departure of a circularity that can also be found in other subsequent works. The Lugano exhibition lasted the time of a lunar phase, from one new moon to another, and this relationship with the planet and the female counterpart is underscored by Ages Kohlmeyer in the essay she wrote for the catalogue[11]. The surfaces are the result of a refined elaboration and a constant gesture towards absolute darkening and, contrariwise, towards cold and metallic refraction. The viewer crosses the space between the two zigzagging walls almost adapting his or her step and breathing to its shape. The catalogue includes thirty-three double pages that reproduce the work, encouraging a reading that goes from left to right, from black to absolute silver. The pages are closed in twos so that the reader is forced to leaf through the book in a single direction; at the same time, the continuity of the image in the one coming right after it is emphasized. On other pages, the critical, biographical and personal testimonies of artists, historians, critics and literati offset the preceding absoluteness of the chromatic progression.
The artist's five titles for the dust jacket flaps read as follows: "journey journey repetition of the journey / layers layers layers of patience / motionless days days days / gestures gestures gestures of the body / differentiated containers containers", thereby presenting just as many lists of minimal definitions in which the words that had already been present in Bellinzona and others used later recur.
The following year the work was presented again with a different installation for the solo show *Eclissi di luna* / *Mondfinsternis* hosted by the Kunstverein in Ludwigsburg and curated by Agnes Kohlmeyer. In 2003 the artist revisited some of the elements that had been present in her work for Lugano, publishing the slender volume entitled *Spleen di luna*, which harks back to the error of the photographic flash from a few years before. The images were disguised and reworked, and then matched with texts by Szymborska, Leopardi, Del Giudice, Carroll, Calvino, Iacchetti, Lombardo and Valcarenghi[12].
The twofold textural-pictorial and conceptual matrix present in the works from the artist's early decades of activity later developed different solutions that defined the work's new statutes, ones that were more open to the world's stimuli and to reflections of greater breadth. The painting changes as if the crossing of "a long night towards the light", as the artist described it, "night" in which she had shifted her work towards the extreme absence of images, had allowed her to get past the threshold and head towards further freedom.

enoisullillusione

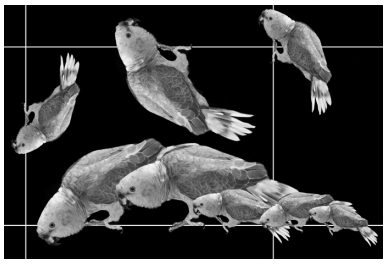
The show currently being hosted by the Museo Cantonale d'Arte di Lugano (the palindromic title *enoisullillusione* roughly translates "and we on illusion"), thirteen years after the previous one, reveals the change that has taken place in Borgnini's artistic activity over the past decade. The exhibition is connoted as a solo show that is neither compendiary nor anthological, set up on the museum's three floors and conceived of as a single corpus embracing her recent work. Borgnini did not envision the show within the rationale of a retrospective, but rather as the presentation of a selection of organized works, regardless of their

7.

8.

12 Mariapia Borgnini, *Spleen di luna*, edizione limitata e numerata, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 2003.
13 Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale* (1998), Milano, 2010.

11 Agnes Kohlmeyer, "Mariapia Borgnini – Mondfrau", in *Mariapia Borgnini, eclissi,* solo exhibition catalogue, Museo Cantonale d'Arte, 1–30 April 2000, Lugano, 2000.
12 Mariapia Borgnini, *Spleen di luna*, limited numbered edition, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 2003.



9. Mimesi
Partitura sonora
per pappagallo solo
2010–2012
(studio/study)

siero del mondo dell'artista in un esercizio messo in atto per l'irrinunciabile godimento speculativo. Le relazioni tra le une e le altre opere, i nessi formali e logici con opere del passato storico o pensieri di altre discipline contigue, che l'artista propone nelle opere stesse e sottolinea con l'allestimento, sembrano a volte azzardati passi funambolici, altre volte naturali conseguenze, con andate e ritorni, con *culs-de-sac* e vie di fuga, con riprese e abbandoni, con meraviglia e con logica coerenza. La mostra è progettata e sviluppata nello spazio in modo che, dall'inizio alla fine, *tout se tient*. Borgnini invita il visitatore-osservatore a procedere tra le opere anche nella consapevolezza, e nel rischio, della possibilità di mutare, anche più volte, il punto di vista: e ciò diviene evidente, giunti all'ultima sala, nel ripercorrere, non in un ritorno sui propri passi, a ritroso la mostra per uscire dal Museo rileggendo il succedersi delle stanze, e individuando nuove soste, intercapedini e passaggi.

Il piano del corpo

Mariapia Borgnini pone come *incipit* della mostra quella che può essere definita la "Stanza della mimesi". In essa la questione dell'imitazione del reale è affidata alla presenza sonora e visiva di un pappagallo incontrato dall'artista in casa di amici. Sissi, questo il suo nome, riproduce indiscriminatamente i suoni memorizzati e combinati, l'uno con l'altro, secondo meccanismi associativi animali. L'imbarazzo, la sorpresa e anche il divertimento colgono l'osservatore nella stanza iniziale posta in penombra, ove l'immagine del piccolo volatile appare fugacemente proiettata in più punti. La questione del "fare finta", propria dell'arte[14], è qui posta dall'artista come momento iniziale del percorso espositivo. Oggi la spettacolarizzazione di ogni evento o manifestazione del pensiero ha raggiunto inediti livelli creando preoccupanti fraintendimenti tra reale e virtuale[15], e l'artista affronta la loro bipolarità dicotomica ponendo da subito la questione della mimesi. Borgnini afferma quindi l'inutilità per l'arte di colmare il divario tra il reale e la sua imitazione, qui ironicamente affidata a un livello comunicativo primario, forse riferimento a una condizione espressiva oggi generalizzata. L'arte è altra cosa, è l'elaborazione complessa del dato fornito dal reale, atto necessario per la sua sublimazione in un nuovo e consapevole pensiero del mondo. L'artista misura continuamente con il suo fare la distanza tra il dato, estrapolato ed elaborato, e il reale che, nella sua poliedrica presenza, è sempre e comunque motore primo dell'azione speculativa. Borgnini pone come viatico iniziale la considerazione che la pipa magrittiana continua ancora a non essere una pipa[16].

L'icona sfuggente dell'animale genera la permanenza percettiva dell'immagine nello sguardo, mai in una volontà subliminale poiché il tempo del riconoscimento è possibile, e nel contempo svela il gioco illusorio messo in atto. Questo è ulteriormente rimarcato dal dittico che diviene la soglia da oltrepassare per il reale ingresso alla mostra. Un elemento vegetale, fotografato e rielaborato dall'artista, è ruotato di novanta gradi e sdoppiato specularmente; ne deriva l'immagine ingannevole di due possibili ali, come suggerisce il titolo, tra le quali il visitatore è costretto a transitare: ali metaforiche di un passaggio dal livello terreno a quello dell'immaginario.

Le opere di Mariapia Borgnini invitano ogni volta l'osservatore a lasciare pregiudizi e timori e a cercare possibili mediazioni tra l'attitudine contemplativa e quella riflessiva, a porre attenzione all'uso compositivo e comunicativo dell'immagine e agli aspetti derivati dalla costante presenza o riferimento alla realtà mondana, proprio in quell'attitudine relazionale prima accennata. Gli oggetti, le fotografie, le registrazioni sonore di testi, i frammenti video suoi o tratti da lavori altrui, sono intesi come il continuo rispecchiamento del mondo che l'artista abilmente rielabora nell'opera. Essa diviene momento essenziale di riflessione intellettuale, spesso radicale, e nel contempo raffinata, sulla condizione

chronology, her purpose being to define unprecedented relations between them and engender new visions, emphasizing logical passages, cross-references and reverberations.
The exhibition design thus offers the visitor-viewer the chance for a journey through Borgnini's recent work, most of which unpublished, thus encouraging sensorial and intellective relationships with her art and an approach to her poetics. What is fostered here is a possible reading of the works that magnifies the visual, cultural and empathic connections that join them in vast constellations, and pave the way to new experiences of the eye and the mind. This side of the work takes on an interesting relational value without, however, leaving any room for the spectacular element, something that is so widely exploited in contemporary art[13]. The viewer's dialectic exercise with the work, and hence with the critical thinking of the artist who generates it, becomes pivotal to the moment of its acknowledgement and subsequent aesthetic elaboration.
The exhibition thus presents an ensemble of works in which values seen as being slightly initiary or educational can be discerned, values that in any case stay in the background and are never justificatory. The works demand attention for what they offer with authority and determination, without ever indulging in the bedazzlement of the gaze or in useless digressions; attention that is needed to be able to transcend the threshold of the visible, with irony and the skill of imagination as well. The viewer becomes a participant, perhaps an accomplice, of both the thinking and the world of the artist, as part of an exercise whose essential purpose is its speculative enjoyment. The relationships between the works, the formal and logical connections with works from the historical past, or thoughts about other related fields of interest, which the artist puts forward through the works and underscores with the exhibition design, may at times resemble dangerous tightrope-walking, while at other times natural consequences, with comings and goings, blind alleys and escape routes, with reiterations and abandonments, filled with wonder and logical coherence. The exhibition was spatially designed and developed so that from beginning to end *tout se tient*. Borgnini invites the visitor-viewer to walk around the works with the awareness – and the risk – of a possible change occurring, even several times, in his or her perspective: and this becomes evident when, upon reaching the last room, visitors walk back through the exhibition – not merely retracing their footsteps – in order to leave the museum, as they re-read the succession of rooms and identify new pauses, hollows and passages.

The Body Level

Mariapia Borgnini starts the exhibition by what can be called the "Stanza della mimesi" (Mimesis room). Here, the issue of the imitation of reality is entrusted to the sonorous and visual presence of a parrot the artist first saw in the home of friends. Sissi, the parrot's name, indiscriminately reproduces memorized sounds combined together according to associative animal mechanisms. The viewer is meant to feel discomfort, surprise and even amusement in this partially shaded first room, where the small bird's image appears to be fleetingly projected in several areas. Here the idea of "pretence" that is proper to art[14] is chosen by the artist as the starting moment of the exhibition route. Today, the dramatization of each event or manifestation of thought has achieved pathbreaking levels, thus creating disconcerting deviations between the real and the virtual[15], and the artist deals with their dichotomous bipolarity by immediately posing the question of mimesis. Borgnini thus asserts that it is pointless for art to fill the gap between what is real and its imitation, ironically entrusted to a primary communicative level here, perhaps a reference to an expressive condition that is generalized today. Art is something else, it is the complex elaboration of the facts provided by reality, it is the act required for its sublimation into a new and conscious idea

9.

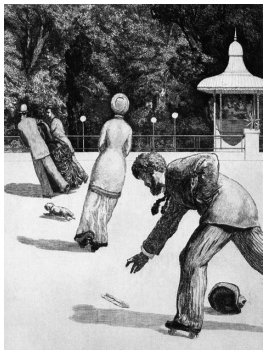
14 Kendall L. Walton, *Mimesi come fare finta. Sui fondamenti delle arti relazionali* (1990), Milano, 2011.
15 Thomás Maldonado, *Reale e virtuale*, Milano, 1992.
16 Michael Foucault, *Questa non è una pipa* (1973), Milano, 1980.

13 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics,* Paris, 1998.
14 Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts, Cambridge,* MA, 1993.
15 Thomás Maldonado, *Reale e virtuale*, Milano, 1992.
16 Michael Foucault, *This Is Not a Pipe* (1973), Berkeley and Los Angeles, 2008.

E



10. Jiří Kolář
Un otto
1967



11. Max Klinger
Ein Handschuh
1881

ineludibile del reale, sia esso elemento naturale, avvenimento storico o semplicemente esperienza del vissuto, che suscita continue e necessarie interrogazioni nel suo mutarsi in prodotto artistico.
L'opera di Borgnini, fortemente strutturata su un pensiero che tiene in considerazione gli aspetti comunicativi e linguistici dell'arte, può spesso indurre a una lettura che contempli anche parametri propri della retorica, secondo le figure della metafora, del simbolo, della endiadi, della ripetizione, della reiterazione o dell'allegoria, per citare le più comuni; in essa sono presenti anche forti richiami a discipline parallele come la geometria, l'antropologia o la psicanalisi e anche questo potrebbe indurre a una decodificazione dei segni solo secondo quei parametri. Va da subito chiarito che il loro uso per l'artista è funzionale alla definizione dell'opera come dati del mondo, da lei accettati e rielaborati in quanto tali, secondo l'economia propria della poetica, del linguaggio e dell'estetica per lei necessari. L'azione dell'artista è di raccolta, non onnivora ma fortemente selettiva, di immagini, colori, testi e riferimenti speculativi, che divengono dato, e nel contempo mezzo indispensabile, per evidenziare proprio la fase illusoria dell'opera e il suo superamento, così come, in passato, i contenuti religiosi, ideologici o dottrinali erano un substrato su cui edificare la qualità poetica del lavoro.
L'osservazione del reale, del mondo naturale e artificiale è rivolta anche alla storia dell'arte. Borgnini ne coglie gli elementi, li rielabora in cosciente e doveroso omaggio a chi ha reso possibili nuove libertà. È il caso, vedremo, di Lucio Fontana, di Robert Wilson, Wim Wenders e altri, o di Jiří Kolář artista amato ed evocato nel triplice lavoro posto nella vasta sala successiva. L'artista visivo e poeta ceco, scomparso un decennio fa, è stato grande artefice dell'immagine, della parola, del collage, e le sue opere sono vere e proprie accumulazioni e assemblaggi comunicativi ai quali Mariapia Borgnini ha guardato spesso nei suoi anni formativi. Un'immagine fotografica estrapolata da *Un otto*, un'opera di Kolář del 1967 viene da lei ingrandita e stampata su tre lastre di alluminio: questo materiale crea un forte contrasto tra due polarità, segno e metallo, che richiama quelle degli abbuiamenti riflettenti degli anni precedenti. Le tre lastre sono poste su di una vasta parete in tre differenti collocazioni: verticale, orizzontale e rovesciata. *Pattinatrice*, titolo dell'opera e soggetto raffigurato, nel suo movimento lineare sul ghiaccio disegna un 8 che, ruotato, diviene simbolo dell'infinito, per poi ritornare, ruotato nuovamente, un 8 ma in una condizione inversa in cui si attua lo scambio tra persona e ombra. L'artista, nel mutamento di significato del segno, sottolinea anche la capacità del corpo quale consapevole/inconsapevole generatore di immagine: la pattinatrice nel suo procedere nello spazio del piano o, più oltre, i milongheri nelle figure dinamiche del tango, l'oratore nella sua gestualità inconsapevole, il bambino nello scarabocchio e, naturalmente, l'artista nel suo disegnare il concetto o la realtà. Borgnini ha lungamente praticato il pattinaggio in gioventù e ne conosce e ama i riferimenti iconografici storici: primo fra tutti Max Klinger che *Pattinatrice* sembra evocare e che ritorna in altre opere mediante la persistente presenza del guanto.
Il pattinaggio è il soggetto di altri due lavori: *Arresto*, posto sulla parete di fondo della sala, e *Solido,* in una stanza adiacente. Il visitatore è immesso in uno spazio volumetrico le cui pareti sono composte da quattro gigantografie, stampate su carta seta, di immagini tratte da quattro video presentati esternamente. In essi alcuni giovani rifugiati, fuggiti dalla guerra balcanica nel 1994,divenuti neofiti pattinatori, sono ripresi dall'artista nel loro incerto procedere sul ghiaccio.
La breve azione è reiterata, secondo un'apparente casualità determinata dall'algoritmo inserito nel computer che regola la visione. Questo meccanismo determina uno svincolamento e una distanza dalla realtà oggettiva e dalla condizione meramente narrativa, così come dai risvolti sociali e politici dell'evento. Borgnini attua un'estrapolazione dai vecchi video, come se la loro visione integrale non fosse sufficiente e come se il ricordo lontano potesse essere evocato

of the world. Through her activity the artist is constantly measuring the distance between the extrapolated and elaborated given and reality which, in its polyhedric presence is always and in any case the primary engine of the speculative action. Borgnini's premise is the idea that Magritte's pipe continues to not be a pipe[16].

The fleeting icon of the animal generates the perceptive permanence of the image in the gaze, never in a subliminal willingness as the time required for recognition is possible, and at the same time it unveils the game of illusion set in motion. This is further emphasized by the diptych that becomes the threshold the visitor must go past to actually enter the exhibition. A vegetal element, photographed and reworked by the artist, is rotated ninety degrees and specularly doubled. What stems from this is the deceitful image of two possible wings, as the title suggests, in between which the visitor is forced to move: metaphorical wings for the passage from an earthly level to an imaginary one.

Each and every time, Mariapia Borgnini's works invite the public to set aside its biases and fears and seek possible mediations between a contemplative attitude and a reflexive one, as well as to pay attention to the compositional and communicative use of the image and to the aspects derived from the constant presence or reference to worldly reality, precisely in that relational attitude mentioned before. Objects, photographs, the sound recordings of the texts, her own video fragments or ones made by others, are meant to be the continuous mirroring of the world that the artist deftly revises in the work. It becomes the essential moment of her often radical and at the same time refined intellectual pondering on the inescapable condition of reality, whether it is a natural element, a historical event or a mere experience, which gives rise to constant and necessary queries as it mutates into the artistic product.

Borgnini's work, which is strongly structured around an idea that takes into account art's communicative and linguistic aspects, can often induce a reading that also ponders the parameters belonging to rhetoric, based on the figures of the metaphor, the symbol, the hendiadys, repetition, reiteration or allegory, to name just a few of the most common ones; also present in her work are strong references to parallel disciplines such as geometry, anthropology or psychoanalysis, which might also result in a deciphering of the signs according to those parameters and nothing more. For the sake of clarity, we need to stress the fact that for the artist their use is functional to the definition of the work as facts of the world, accepted and revised by her as such, on the basis of the poetics, language and aesthetics that she feels are necessary. The artist's action consists of the harnessing (not all-devouring, yet highly selective) of images, colours, texts and speculative references that become fact, and at the same time are the indispensable means required to lay bare the work's illusory phase as well as its transcendence. Much akin to the religious, ideological or doctrinal contents of the past that represented a substratum on which to build the work's poetic quality.

The observation of what is real, of the natural and artificial world, is also aimed at art history. Borgnini discerns its elements and she reworks them in a conscious and dutiful tribute to those who made such new freedoms possible. As we shall see, this includes artists like Lucio Fontana, Robert Wilson, Wim Wenders as well as others, or Jiří Kolář, whom Borgnini is especially fond of, and whom she evokes in the threefold work situated in the large room that follows. The Czech visual artist and poet who died a decade ago was a major creator of the image, the word, the collage, and his works are truly communicative accumulations and assemblages that Borgnini often looked to during the early years. Borgnini extrapolated a photographic image from *Un otto* (An Eight), a work produced by Jiří Kolář in 1967, which she then enlarged and printed on three aluminium sheets: this material creates a strong contrast between two extremes, the sign and metal, harking back to the artist's use of dark reflections during the previous years.

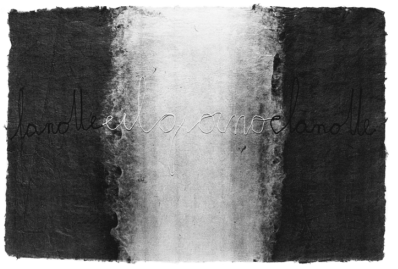
10.



12. Diego Velasquez
Las Meninas
1656
Prado, Madrid



13. Giulio Paolini
L'ultimo quadro di
Diego Velasquez
1968
courtesy Archivio
Giulio Paolini, Torino



14. Mariapia Borgnini
Il giorno e la notte
2001

e fissato nel presente solo nella sua mantrica e impazzita ripetizione. L'utilizzo di un medium proprio della documentazione e della comunicazione contemporanea, come la carta dei quotidiani nel successivo *Viceversa*, induce una ricalibratura del linguaggio in funzione di canoni estetici della visione, in questo caso propri della cultura cinematografica e non solo. Il lavoro assume valenze che ampliano il livello dell'immaginario e si combinano con le caratteristiche comunicative del medium stesso[17]. L'artista è affascinata da questo doppio livello derivato dall'uso della tecnologia che le permette sia di aggiungere elementi alla riflessione sull'immagine e sulla sua riproduzione che di raggiungere con esattezza l'immagine voluta (come avviene con la pittura) e (a differenza di questa) trasformare il reale mantenendo viva l'attenzione all'ambiguità del mezzo e del risultato. Il pappagallo, la fotografia, la riproduzione documentaristica o l'uso della ripresa a tempo reale presentano una mimesi che può essere superata solo dalla manipolazione critica, che in quest'opera video è evidente anche nel reiterarsi delle immagini apparentemente sfuggite al controllo della mente programmatrice. L'artista è interessata all'associazione delle immagini attuata anche mediante la casualità, ma in un'ottica lontana da quella dell'accumulazione esponenziale operata oggi all'interno dei *networks* informatici. In quest'opera Borgnini apre una riflessione propria dell'arte cinematografica che fin dal suo apparire ha insegnato a considerare l'immagine non più come *unicum*. Il passaggio dall'astrazione dell'icona spirituale al pensiero umanistico del reale è stato, nella storia, sottolineato dallo sdoppiamento e dalla successione, anche narrativa, delle immagini, come testimoniano le predelle degli altari, i polittici, la contemporanea presenza del medesimo personaggio sulla scena dell'evento e i grandi cicli musivi. Nella modernità l'immagine sembra trarre sempre più la propria autenticità dalla sua ripetizione anche in infinite varianti. Georges Didi-Huberman ricorda[18] le riflessioni di Sergej Ėjzenštejn sul montaggio e quelle di Jean-Luc Godard su persistenza, reiterazione e accostamento delle immagini che, si può aggiungere, trovano riscontro nella simultaneità futurista, nei trittici di Bacon e nelle opere di molti videoartisti come Viola o Gordon. Borgnini sdoppia le immagini, le triplica, impiega la ripetitività per sottolineare sia la loro possibilità di manipolazione sia il mutamento di senso che ne consegue, fornendo nuove possibilità prospettiche e inediti punti di vista. L'azione minima del collage, dell'accostamento di due o più elementi visivi e della rivisitazione rarefatta, come nel linguaggio cinematografico più nobile, genera la proliferazione di una riflessione che ne elimina l'eco mondana. La figura retorica della endiadi, uno per mezzo di due, pur moltiplicata, risulta evidente sia in *Solido* che in *Arresto*, come in altre opere dei piani superiori.

5 I giovani sono il soggetto anche dell'opera *Esclusi* posta nella stanza successiva del piano terra. L'intera visione dello spazio è preclusa all'osservatore che può affacciarsi solo da una finestra che sostituisce la porta. Lo scoperto riferimento
12. al meccanismo del famoso quadro *Las Meninas* di Diego Velasquez (non a caso copertina e inizio di *Les Mots et les Choses* di Michel Foucault e luogo di riflessione
13. di molti artisti concettuali, a cominciare da Giulio Paolini) porta l'osservatore a identificarsi con la fotografia dei giovani ritratti al di là di un'identica finestra nella parete di fronte. È percepibile il riverbero luminoso nella stanza e il suono, che giunge ripetitivo e ovattato, di un televisore che trasmette una sessione di tango. L'opera è diretta elaborazione dell'evento che ha inaugurato la mostra collettiva *Percorsi* presentata, nel 2003, a Villa Pavone a Lottigna, in cui due milongheri erano chiamati a danzare in una stanza, di fronte a delle grandi pitture
14. di Borgnini, escludendo, in tale occasione, i visitatori dallo spazio espositivo. La visione dalla finestra aumenta lo sforzo immaginativo del riguardante verso ciò che è possibile intuire grazie alle "ombre" proiettate sulle pareti e al suono lontano. Viene messa qui in evidenza la distanza dell'osservatore dall'oggetto contemplativo che trasmuta esso stesso nello stato di impotenza e di dubbio.

The three sheets are placed on a large wall in three different spots and are vertical, horizontal and upside down. In its linear movement *Pattinatrice* (Skater), which is the title of the work as well as the subject portrayed, draws a figure 8 that, when turned on its side, becomes the mathematical symbol for infinity; when the figure is turned again it goes back to being an 8 but in an opposite condition so that an exchange between the person and the shadow is enacted. In changing the meaning of the sign the artist also underscores the body's capacity as a conscious/unconscious generator of the image: the skater as she advances in the space of the plane or, further ahead, the milonga dancers and the dynamic figures characterizing the tango, the orator and his (or her) unwitting gesturing, the child scribbling and, of course, the artist and his (or her) drawing of a concept or reality.

When she was younger Borgnini practiced skating for many years, and she is familiar with and loves its historical iconographic references: first among which Max Klinger, whom *Pattinatrice* seems to evoke and who returns in other works visible in the recurring presence of a glove. Skating is also the subject of two other works: *Arresto* (Arrest), situated on the back wall in the room, and *Solido* (Solid), in an adjacent room. The visitor is accepted into a 'volumetric' space whose walls are made up of four blowups printed on silk paper showing images taken from four videos presented externally. We can see several young refugees who had fled from the fighting in the Balkans in 1994; these beginner skaters are filmed by the artist as they cautiously move about on the ice. The short action is reiterated according to an apparent randomness determined by the algorithm written into the software that regulates what's seen. This mechanism causes a detachment and a distance from the objective reality and from the merely narrative condition, as well as from the social and political sides of the event. Borgnini enacts an extrapolation from her old videos, as if their integral vision weren't enough, and as if the faraway memory could be evoked and set in the present only by means of its mantric and crazed repetition. The use of a medium that belongs to contemporary documentation and communication, such as the paper used to print the newspaper in the following work, entitled *Viceversa* (Vice Versa), induces a retuning of the language in relation to the aesthetic canons of vision, in this case proper to film culture and not that alone. The work assumes values that expand the level of the imaginary and are combined with the communicative features of the medium itself[17]. The artist is fascinated by this twofold level derived from the use of technology which allows her to add elements to the reflection on the image and its reproduction, as well as to achieve the exact image desired (like in painting) and (unlike painting) to transform reality by keeping alive the interest in the ambiguity of the medium used and the results. The parrot, photography, documentary reproduction or the use of the videocamera in real time present a mimesis that can be transcended only by way of critical manipulation, which in this video is also evident in the reiteration of images that apparently escaped the control of the programming mind. The artist is interested in the association of images accomplished even by randomness, but from a viewpoint that is far from that of the exponential accumulation currently operated by the computer and information networks. Through this work Borgnini makes us think about the art of the film, which, since it first began, has taught us to no longer consider the image as a unicum. Throughout history, the passage from the abstraction of the spiritual icon to the humanistic idea of the real was underscored by the doubling and succession of the images, also in a narrative sense, as proven by altar predellas, polyptychs, the contemporary presence of the same figure on the scene of the event and the great museum cycles. In the modern age the image seems to increasingly draw its authenticity from its repetition even in infinite variants, Georges Didi-Huberman recalls[18] Sergej Ėjzenštejn's thoughts on film editing, and Jean-Luc Godard's on persistence, reiteration and the combination

11.

7

[17] Herbert Marshall McLuhan, *Il medium è il massaggio* (1967), Milano, 1968. La prima edizione degli Stati Uniti contiene la parola *massage* anziché *message* (probabilmente un errore tipografico). Quando Marshall vide l'errore di battitura pensò che fosse eccezionale e lo mantenne. In edizioni più recenti è stata ripristinata la parola *message* (messaggio), ma continua ad avere quattro letture: *message* e *mess age*, *massage* e *mass age*.

[18] Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* (2003), Milano, 2005.

[17] Herbert Marshall McLuhan, *The Medium is the Message* (1967), Berkeley, 2005. The first U.S. edition contains the word *massage* (believed to be the typesetter's error). When Marshall saw the typo he thought it was great and asked that it be left that way. The title has since been corrected to include the original word *message*, but it continues to have four readings for the last word: *message* and *mess age*, *massage* and *mass age*.

[18] Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All* (2003), Chicago, 2012.



15. Mariapia Borgnini
Da stella a stella
2007
Scuola Club Migros, Locarno

Il richiamo filosofico alle apparenze del mondo, già presente nel buio e nelle immagini proiettate della "Stanza della mimesi" iniziale, diviene, in questa "Stanza degli esclusi", più esplicito. Il gioco mimetico e illusorio è palesemente svelato e l'opera, nel suo anelare alla forma che dia soluzione estetica al pensiero del mondo, rivela la sua natura di meccanismo virtuale. La ripetizione dei versi, il ritmo sincopato dei gesti incerti e reiterati dei pattinatori, l'eco della musica, e lo stesso segno dell'infinito, riportano all'oggetto "celibe" di rousselliana e duchampiana memoria come alla possibile perdita auratica nello sfinimento della ripetitività[19]. Nel contempo la presenza del corpo è comunque forte, nell'animale che si fa possibile parola, nell'uso delle protesi, ali o pattini, nell'esercizio sportivo e nell'abbraccio del tango, divenendo motivo comune di questo insieme di lavori. L'opera rimarca la sua oggettuale fisicità pur negandosi, ponendosi oltre la visione, ribadendo la sua presenza anche mediante l'inane ritmo meccanico dell'immagine.
La formazione, tra pensiero umanistico e metodologico più scientifico, ha condotto Borgnini a considerare la centralità dell'uomo come elemento fondante e inalienabile dell'opera. Nella mostra di Lugano questo diviene effettivo *fil rouge* che lega tutti i lavori; il rapporto con il mondo, la propria storia e il proprio bagaglio culturale sono elementi da sollecitare nel visitatore per un'osservazione critica, come se l'artista sentisse la necessità di rispettosamente educarlo e di stimolarlo ad abbandonare lo sguardo passivo che i media e anche l'arte, in alcuni deleteri casi, hanno reso abituale.
Ne scaturisce la costruzione di una visione prospettica determinata da più sensi, sia fisici che mentali, indotti dall'artista con evidenza o come possibilità ulteriore. L'osservatore viene invitato a collocarsi in una nuova condizione spaziotemporale, quale vertice di connessioni e corrispondenze tra l'opera e la realtà di riferimento.

Il piano del gesto

Un video, logico collegamento tra i due livelli, accoglie il visitatore al primo piano.
8 Il monitor, senza sonoro, presenta *Mani (le mani di R.W.)* (Hands –The Hands of R.W.), immagini della gestualità, resa ripetuta e compulsiva, delle mani di Robert Wilson colte durante un famoso incontro pubblico nel 1980 a Zurigo. Mariapia Borgnini estrapola dal video di allora, un particolare apparentemente insignificante, privandolo del rapporto con la parola. La conferenza, dal titolo "L'albero si misura a terra", aveva come oggetto il corpo attoriale: il particolare, qui evidenziato ed elaborato, rovescia il senso della parola nel momento in cui essa definisce i concetti di controllo, ritmo e movimento vettoriale propri del drammaturgo statunitense. L'opera, evocando la mancanza e soffermandosi sul dettaglio delle mani evidenzia la possibile libertà del corpo dai logici freni comportamentali.
Nella stanza immediatamente adiacente campeggia la fotografia di una giovane
10 donna velata dallo sguardo deciso e diretto. Sotto un diffusore sonoro è udibile la parola *lasciami* ripetuta con continuità da una voce femminile; di fronte, posto di taglio sulla parete, un piccolo lavoro datato 2007/2012 che riporta da un lato il tempo infinito *sbagliare* e dall'altro l'imperativo *sbaglia*. Il riferimento di questo piccolo quadro è all'installazione realizzata nel 2007 presso la sede della Scuola
15. Club Migros a Locarno. Borgnini aveva soggiornato nell'edificio, prima convitto femminile, durante la sua adolescenza e decide di inserire su di una banda ondulata e dorata, che si relaziona a un precedente intervento su parete di Hans Tomamichel, alcune frasi che riaffiorano nella sua memoria: "ho immaginato / cose avverarsi / se voglio / da stella a stella / mi rallegro / fughe incontri / avere talento / ho desiderato / conoscere senza dovere / distinguere il sonno dalla veglia"[20]. La scrittura delle parole sul muro aveva generato una nuova possibilità di traslazione della parola in pittura, ripresa in questo piccolo quadro

of images that, we might add, are also expressed in the Futurist concepts of simultaneity, Bacon's triptychs and in many of the works of video artists like Viola or Gordon. Borgnini doubles the images, she triples them, she uses repetitiveness to stress both the fact that they can be manipulated and the ensuing change in meaning, producing new perspectives and original viewpoints. The minimal action of the collage, of the overlapping of two or more visual elements and of the rarefied visitation, akin to the noblest film language, generates the proliferation of a reflection that eliminates their worldly echo. The rhetorical figure of the hendiadys – two for one – also multiplied, is evident in both *Solido* and *Arresto*, just as in other works on the upper floors.

Young people are again the subject of the work *Esclusi* (The Excluded) displayed in the next room on the ground floor. The viewer is prevented from seeing the whole space, he or she being only able to look in from the window replacing the door. The overt reference to the mechanism of Diego Velázquez's painting *Las Meninas* (unsurprisingly the cover and the start of Michel Foucault's *Les Mots et les Choses*, as well as the focus for so many Conceptual artists, beginning with Giulio Paolini) leads the viewer to identify with the photograph of the young people portrayed beyond an identical window in the front wall. We perceive the luminous reverberation in the room as well as the sound, both repetitive and dull, of a TV broadcasting a tango session. The work is the direct elaboration of the event that opened the group exhibition *Percorsi* held in 2003 at Villa Pavone in Lottigna, in which two milonga dancers were summoned to perform in a room before some large paintings by Borgnini, on that occasion excluding the viewers from the exhibition space. The vision of the window augments the viewer's imaginative effort towards what can be intuited thanks to the "shadows" projected on the walls and the faraway sound. Emphasis is placed on the distance between the viewer and the contemplative object that is itself transmuted into a state of impotence and doubt. The philosophical reference to the appearances of the world, already present in the dark and in the images projected in the "Stanza della mimesi" at the start of the exhibition, becomes more explicit in this "Stanza degli esclusi" (Room of the Excluded). The mimetic and illusory game is obviously unveiled, and the work, in its longing for a form that will bestow an aesthetic solution to the thinking of the world, reveals its nature as virtual mechanism. The repetition of verses, the syncopated rhythm of the skaters' uncertain and reiterated gestures, the echo of the music, and the same infinity sign, lead back to the "celibate" object of Roussellian and Duchampian memory as the possible loss of aura in the exhaustion of repetitiveness[19]. The presence of the body is nonetheless strong, in the animal that becomes potential word, in the use of prostheses, wings or skates, in the sports exercise and in the embrace of a tango, thus becoming the leitmotif of this ensemble of works. The work stresses its physical objectification albeit denying itself, placing itself beyond the vision, recalling is presence also by way of the inane mechanical rhythm of the image.

Borgnini's education, poised between humanistic thinking and a more scientific methodology, led her to consider man's centrality as a founding and inalienable element of the work. In the Lugano exhibition this becomes the common thread connecting all the works; the relationship with the world, her own story and her own cultural background are elements to be aroused in the public for a critical observation, as if the artist felt the need to respectfully educate and encourage it to abandon the passive gaze that the media and art in some damaging cases have made customary.

This triggers off the construction of a perspectival vision determined by several senses, both physical and mental, induced by the artist with evidence and as an ulterior possibility. The viewer is invited to position him or herself in a new spatio-temporal condition, as the peak of connections and correspondences between the work and the reality referred to.

5

12.

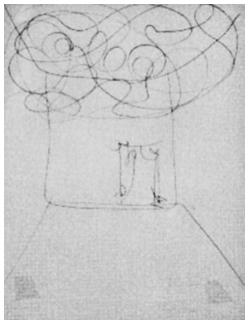
13.

14.

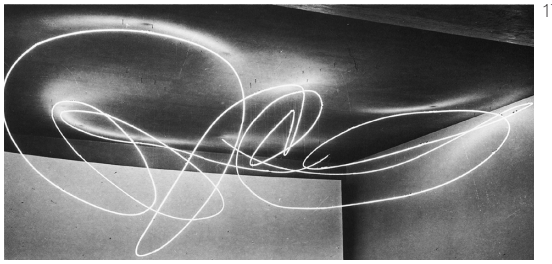
19 Raymond Roussel, *Locus Solus* (1914), Torino, 1975; Michel Carrouges, *Les Machines Célibataires*, Paris, 1954; *Le macchine celibi,* a cura di Harald Szeemann, Milano, 1989.

20 Mariapia Borgnini, *Da stella a stella*, catalogo degli interventi permanenti, Scuole Club Migros, Lugano e Locarno, testi di Bruno Huber, Elisabetta Longari, Wislawa Szymborska, prototipo tipografico, Lugano [2007].

19 Raymond Roussel, *Locus Solus* (1914), Paris, 2005; Michel Carrouges, *Les Machines Célibataires*, Paris, 1954.



16. Lucio Fontana
disegno progettuale
del Concetto Spaziale
1951



17. Lucio Fontana
Concetto spaziale
1951
IX Triennale
Milano

bifronte la cui tecnica esecutiva comprende la possibilità dell'errore che si era evidenziata nella fase esecutiva del lavoro a Locarno. La grande fotografia e il sonoro derivano invece da un'opera realizzata per la decima *Triennale di scultura contemporanea* di Bex nel 2008. Un volumetto[21] è stato edito a testimonianza della mostra collettiva. Su di esso la parola *lasciami* è ripetutamente abbinata ad altrettanti verbi, quali *scegliere*, *vivere*, *lavorare*, *studiare*, *sperare*, *piangere*, *ridere*, *cercare*, *cedere*, *esprimere*, *esplorare* e *sbagliare*. L'opera qui viene rinnovata e sembra ancora una volta dare voce alla necessità, all'anelito di una donna, di una figlia, di una sposa di ritrovare la propria identità e libertà di agire, di pensare, di vivere, di sbagliare anche, nel percorrere strade non permesse o non previste da una volontà altrui. Le parole, indirizzate a un genitore, a un amante, a un figlio, a un padrone, divengono elemento ripetitivo dall'effetto mantrico e segnano un confine possibile tra il sentimento e il possesso. Le vie dell'eresia e dell'utopia sono evocate nell'opera che ancora ci parla di un corpo teso all'azione, necessità imperativa per crescere e liberarsi. Si introduce qui, anche mediante il richiamo alla costrizione e l'impedimento, il tema del dolore, latente in *Esclusi*, come mancanza e perdita. La precarietà del corpo dei pattinatori inesperti, qui diviene sofferenza, generata anche dalla necessità conscia dello sbaglio. Queste tre opere sono titolate complessivamente *Errare*, verbo qui impiegato in un doppio senso. Il primo riporta all'errore, al dare ascolto all'imprevisto generato dall'imperizia, allo sbagliare nel mondo traendone esperienza per crescere, seguendo le vie indicate dal corpo, dal caso e forse dall'inconscio. Il secondo senso di *errare* sembra invece invitare, partendo dalla necessità di svincolarsi dal ruolo del visitatore, ad assumere il passo del *flâneur*, lento e malinconico, già accennato dalla pattinatrice o dai milongheri: entrambi non seguono necessariamente una traiettoria rettilinea e il corpo si muove nello spazio seguendo le proprie esigenze combinate a quelle del ghiaccio e della musica, evitando, incontrando e disegnando figure curve o spiraliformi nello spazio. Baudelaire, Walser e poi Benjamin ben definiscono la figura del *flâneur* che coglie le suggestioni del mondo in un tempo rallentato in contrasto con l'accelerazione metropolitana e secondo percorsi non convenzionali interni alle topografie urbane[22]. Forse un invito al visitatore a percorrere lo spazio della mostra senza seguire un preciso itinerario prestabilito.

La parete vetrata dello spazio centrale del piano è coperta con un tendaggio sul quale è riprodotto un grande segno continuo la cui matrice è il disegno progettuale del *Concetto Spaziale* del 1951, realizzato da Lucio Fontana in neon per la *IX Triennale di Milano*. La sua ricomposizione e replica, nello spazio bidimensionale della parete, fonte di luce naturale, genera un segno, un ghirigoro, come spesso è stata definita l'opera, abbinabile all'idea dello scarabocchio studiato dal pediatra e psicologo inglese Donald Winnicott. È il titolo del lavoro, *Ghirigoro Scarabocchio (omaggio a L.F. e D.W.)* a indicarci le paternità di questo segno, diretta prosecuzione iconografica del segno sul ghiaccio del piano inferiore. L'artista affronta l'aspetto della creatività nei suoi risvolti artistici e psicanalitici, presenti anche in altre opere al piano superiore.

16. 17.

Di fronte, sul muro, tre formelle monocrome dei tre colori fondamentali e dal semplice titolo *Non ho paura del rosso, del giallo e del blu,* del 2005. Il substrato fornito dalla grande stagione monocroma del secolo passato, già presente nelle *Eclissi* del decennio precedente, riaffiora qui e diviene base per nuove riflessioni sui rapporti cromatici e sulla composizione della luce.

11

Questi tre piccoli lavori introducono infatti il visitatore alla stanza successiva titolata *Cuore*, vero fulcro pittorico della mostra. In essa sono dipinti sui muri tre ampi rettangoli con i tre colori secondari, viola, verde e arancione e sono posti simmetricamente sei lavori ognuno di un metro quadro, tre dittici, sui quali la pittura individua le coppie di anagrammi: "image-magie", "dolore-colore" e "storie-tesori". La parola emerge nella pittura monocroma rivelata dal riflesso della luce colora-

1 2 3

The Gesture Level

A video – a logical connection between the two floors – welcomes the visitor on the first floor. The silent monitor shows *Mani (le mani di R.W.)*, images of the repetitive and compulsive gestures of Robert Wilson's hands filmed during a famous public meeting in Zurich in 1980. From the video that was made at the time, Borgnini extrapolates an apparently insignificant detail, depriving it of its relationship with the word. The subject of the lecture, which was entitled "A Tree Is Best Measured When It Is Down", was the actor's body: the detail, revealed and developed here, reverses the meaning of the word at the very same moment that it defines the American playwright's concepts of control, rhythm and vectorial movement. By evoking absence and focusing on the detail of the hands the work depicts the possible freedom of the body from logical behavioural constraints.

8

Standing out in the very next room is the photograph of a young woman with a determined and direct gaze. Under a loudspeaker the word *lasciami* (leave me) is repeated over and over by a female voice. Opposite the photograph, protruding from the wall so that we see both sides, is a small work dated to 2007/2012 featuring the infinitive of the verb *sbagliare* (to err) on one side, and the imperative *sbaglia* (err) on the other. This small painting refers to the installation made for the Scuola Club Migros in Locarno in 2007. Borgnini had lived in the building in her teens when it was a boarding school for girls, and decided to add some words she remembered to a wavy gold band, words alluding to a previous wall intervention by Hans Tomamichel: "I imagined / things coming true / if I want / from star to star / I am pleased / fleeting encounters / to be talented / I yearned to / know without having to / how to distinguish sleep from wakefulness"[20]. By writing the words on the wall a new opportunity for the word's translation into painting was generated, referred to in this small two-sided painting whose technique of execution includes the chance to err that had been revealed in the executive phase of the work in Locarno. The large photograph and the sound instead stemmed from a work that had been produced for the tenth *Triennale di scultura contemporanea* held in Bex in 2008. A small volume[21] was published on the occasion of this group exhibition. The word *lasciami* is repeatedly matched with other verbs, such as *choose*, *live*, *work*, *study*, *hope*, *cry*, *laugh*, *seek*, *give in*, *express*, *explore* and *err*. The work is renewed here and it seems to once again provide a voice to necessity, to the yearning, that is, of a woman, a daughter, a bride to find her own identity and freedom to act, think, live, even to make mistakes as she travels down paths that others have not given her their permission for or foreseen. These words, addressed to a parent, a lover, a son or daughter, a master, become a repetitive element with a mantric effect, marking a possible boundary between sentiment and possession. The pathways of heresy and utopia are evoked in a work that still speaks to us about a body inclined to action, a necessary imperative to be able to grow and become free. Introduced here, also by way of the reference to restraint and impediment, is the theme of pain as absence and loss, a theme which is instead latent in *Esclusi*. The precariousness of the amateur skaters' bodies becomes suffering here, also generated by the conscious need to err. These three works have one title, *Errare* (To Err), which expresses two meanings. The first of these leads back to the error, to the heeding of what cannot be predicted and is generated by carelessness, to making mistakes in the world and thus using this as an experience for growth, following the pathways of the body, chance and perhaps the unconscious mind. The second meaning of *errare* instead seems to be an invitation, starting with the need to free ourselves of the role of visitor, to assume the slow and melancholy gait of the *flâneur*, previously hinted at by the skater or by the milonga dancers: neither of them necessarily follow a straight path and the body moves in space while following its own needs combined with those of the ice and the music, avoiding, encountering and tracing curved or

10

15.

[21] Mariapia Borgnini, Gilda Borgnini, Franco Chiarpei, *Lasciami*, edizione numerata, Lugano, 2008.

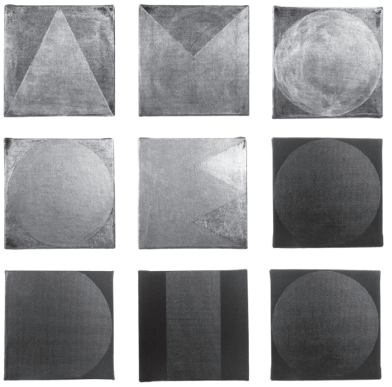
[22] Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna* (1863), Venezia, 1994; Robert Walser, *La passeggiata* (1917), Milano, 1976; Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo: i passages di Parigi* (1927), Torino, 1986.

[20] Mariapia Borgnini, *Da stella a stella*, catalogue of permanent works, Scuole Club Migros, Lugano and Locarno, texts by Bruno Huber, Elisabetta Longari, Wislawa Szymborska, typographical prototype, Lugano [2007].

[21] Mariapia Borgnini, Gilda Borgnini, Franco Chiarpei, *Lasciami*, numbered edition, Lugano, 2008.

[22] Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, 1863; Robert Walser, *The Walk* ,1917; Walter Benjamin, *Paris, Capital of the Nineteenth Century*, 1927.

S



18. Mariapia Borgnini
Senza titolo
(Amooeodio)
2001



19. Mariapia Borgnini
Sale per
Triennale di scultura
contemporanea, Bex
2005
(particolare/detail)



20. Mariapia Borgnini
Tu ne tueras pas,
tu ne tueras point,
tu ne tueras plus
2007
Art en plein air
Môtier



21. Mariapia Borgnini
Bamblu
2007
Giardino di Dea
Trevignano Romano

ta. I lavori, derivazione dall'uso della scrittura già in opere precedenti, sono inediti e concentrano l'attenzione dell'artista sul binomio colore e parola, elementi che si fondono nell'opera che assume marcata spazialità. La lenta lavorazione, scandita da più stesure, conduce a una superficie tesa e riflettente: in alcuni casi decisamente cangiante, quasi un riaffiorare mnemonico dei colori delle stesure sottostanti, che ne accentua la temporalità. La pittura ritorna a essere protagonista e affermativa, rinata dopo l'annullamento assoluto del monocromo nero e del monocromo argento. L'artista pone questa stanza al centro del percorso della mostra indicando la riconquista della parola e del colore. La prima affrancata dal verso mimetico e assunta nell'espressività nominativa della successiva rielaborazione, e il secondo quale possibile tradimento del reale nel suo ideale e rinnovato monocromatismo. Le parole e i colori segnano anche qui la distanza, perdono la loro fisicità soggettiva a favore di un'immagine sempre meno simbolica e sempre meno referenziale, quasi elementi per l'artista da "dimenticare a memoria" come affermava Vincenzo Agnetti. Le opere di Borgnini non inducono a una lettura purovisibilista o semplicemente empatica, in quanto esercizio boettiano di "mettere al mondo il mondo".

È utile richiamare qui alcune opere degli anni passati: nel 2001 Borgnini realizza l'opera *Senza titolo*, nove piccoli quadrati, ognuno una lettera, che compongono la frase: *amooeodio*, in cui *amo* è argento su argento, *odio* è nero su nero e la doppia congiunzione *oe* è oro su argento. La pittura, dopo aver annullato la figurazione e la gestualità nel monocromatismo adotta la forma della scrittura, sempre più impersonale, come possibile passaggio dal mondo alla sua semplice nominazione, come ulteriore purificazione e rarefazione concettuale dell'atto. Nel 2004 l'opera *Sale per/Du sel pour* è esposta alla nona *Triennale di scultura contemporanea* di Bex e sulle etichette in stoffa di cinquantasei barattoli in vetro, contenenti sale, sono ricamati altrettanti usi possibili del sale: dividere, lavare, smaltare, ammaestrare, scambiare, cucinare, spegnere, respirare, salare, augurare, tingere, tassare, curare… Il piccolo libro[23] edito per l'occasione li elenca in una catalogazione che invano tenta di esaurire gli usi di una materia tra le più importanti nella cultura umana, rivelandone gli aspetti fisici, apotropaici, esoterici, artistici, antropologici e psicologici. Nel 2007 nella mostra collettiva *Art en plein air* a Môtiers, l'artista, traendo spunto dalla presenza nel luogo di un poligono di tiro[24], presenta un'opera nella quale la frase *Tu ne tueras* viene completata nel corso dell'esposizione dalle particelle negative *pas*, *point* e *plus*. E infine nel 2007 in una collettiva nel giardino di una villa privata nei dintorni di Roma[25] Borgnini presenta un tronco di bambù dipinto di blu oltremare e collocato verticale in un prato, quale possibile novello *axis mundi*, il cui titolo *Bamblu* è un divertente gioco che dischiude differenti letture dell'opera.

Nelle opere presenti nella "Stanza del cuore" la mano dell'artista indulge nella definizione della bellezza tramite anche la perfezione materica dell'opera, quasi già in un senso *aptico* di tattilità dello sguardo, a controbilanciare la razionalità della proposta iconica. L'artista conscia dei pericoli di un eccessivo riflusso concettuale, indica ancora una volta la possibilità di oltrepassare la soglia del visibile tramite il fare e il nominare e l'uso del corpo come strumento percettivo.

Più oltre sul piano, in *Sguardi* Borgnini invita il visitatore stesso a essere artefice e partecipe del meccanismo della visione messo in atto dall'opera composta da un quadro luminoso privo di immagine e da una moltitudine di piccoli visori colorati nei quali sono riprodotti i lavori su carta degli ultimi anni. Si tratta di *collages* digitali in cui sono combinate fotografie tratte dalla storia privata dell'artista, particolari di sue opere, di opere d'arte, stratigrafie anatomiche e inserti di carte colorate principalmente monocrome. Tra le immagini risulta curiosa la costante presenza di immagini del guanto e del particolare delle mani della pala *L'elemosina di sant'Antonino* e il *Gentiluomo con guanti* di

spiralling figures in space. Baudelaire, Walser and later Benjamin clearly defined the figure of the *flâneur* who gathers the world's suggestions while strolling in sharp contrast with the acceleration of the city, and according to unconventional pathways inside urban topographies[22]. Perhaps the visitor is being invited to cross the exhibition space without following a predetermined route.

The glazing that characterizes the central space on this floor is covered by a curtain on which a large continous mark was reproduced, whose matrix is the design for Lucio Fontana's 1951 *Concetto Spaziale*, a neon sculpture the artist made for the 9th Triennial in Milan. Its recomposition and reproduction within the two-dimensional space of the wall, the source of natural light, generates a sign, a doodle, as Fontana's work has often been described, which may be linked to the idea of the scribble as analyzed by British pediatrician and psychologist Donald Winnicott. The title of the work, *Ghirigoro Scarabocchio (omaggio a L.F. e D.W.)* (Doodle Scribble – Tribute to L.F. and D.W.) informs us of the paternity of this sign, which is the direct iconographic continuation of the sign on the ice on the floor below. The artist deals with creativity in terms of art and psychoanalysis, subjects that we will come upon again in some of the pieces on the upper floor.

16. 17.

Situated opposite this work are three monochrome tiles each of which featuring one of the three primary colours, entitled *Non ho paura del rosso, del giallo e del blu* (I'm Not Afraid of the Red, Yellow and Blue), 2005. The ground laid by the great monochrome season of the past century, already visible in *Eclissi* from the previous decade, resurfaces here, becoming a base for new ideas about colour relationships and the composition of light.

11

These three small works introduce the visitor to the next room called *Cuore* (Heart); this is truly the pictorial heart of the exhibition. Here, three large rectangles with three secondary colours – purple, green and orange – have been painted on the walls. Placed symmetrically are six works each of which measuring a square metre, three diptychs, on which the painting depicts pairs of anagrams: "image-magie", "dolore-colore", and "storie-tesori". The word emerges in the monochrome painting revealed by the reflection of the coloured light.

1 2 3

The works, which stem from the use of script in the artist's previous output, are unpublished and focus the artist's attention on the colour/word binomial, elements that blend within a work that is characterized by a marked spatiality.

This slow process involving several applications produces a surface that is tense and reflecting: in some cases it is unquestionably iridescent, almost a mnemonic resurfacing of the colours of the underlying applications, thereby accentuating the idea of time. Painting goes back to playing a leading role, to being affirmative, reborn after the absolute elimination of the monochrome black and the monochrome silver. The artist has chosen this room as the centre of the exhibition route, indicating a reappropriation of the word and colour. The former is freed from its mimetic side and assumed in the nominative expressiveness of the subsequent revision, while the latter is seen as the possible betrayal of what is real in its ideal and renewed monochromatic nature. Here too, words and colours mark the distance, they lose their subjective physicality in favour of an image that is increasingly less symbolic and less referential, almost as though they were elements for the artist to "to forget by heart", as Vincenzo Angnetti put it. Borgnini's works neither call for an emphatic reading nor for an interpretation in terms of Benedetto Croce's "pure visibility"; rather, they can be likened to Alighiero Boetti's practice of "bringing the world into the world".

At this point it may be worthwhile recalling some of the artist's works from the past. In 2001 Borgnini made *Senza titolo*, nine small squares, each of which a letter, thus forming the word *amooeodio* (IloveandIhate), the *amo* being silver on silver, the *odio* black on black, and the double conjunction *oe* gold on silver.

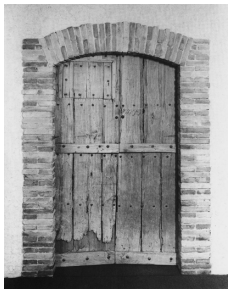
18.

After the artist's painting had eradicated figuration and gesture, her use of the monochrome adopted an increasingly impersonal form of writing as a possible

[23] Mariapia Borgnini, *Sale per/Du sel pour*, edizione limitata, Lugano, 2005, in occasione di *Bex& Arts* 2005, nona *Triennale di scultura contemporanea*.

[24] Mariapia Borgnini, *Nel bosco il poligono/Dans la forêt le polygone*, edizione limitata, Lugano, 2007, in occasione di *Môtiers 2007. Art en plein air*, Poligono di Môtiers, 23 giugno–23 novembre 2007.

[25] *Nel giardino di Dea*, mostra collettiva a cura di Aldo Iori, Trevignano Romano, 22 settembre – 14 ottobre 2007.





22. Marcel Duchamp
Étant donnés
1946–1966
Philadelphia Museum of Art

Lorenzo Lotto, artista in cui il reale da raffinatissima narrazione trasfigura nello spirituale e nel fantastico, anticipando la concettualizzazione della finzione propria di Caravaggio. Il visitatore osserva le immagini offerte da Borgnini in una condizione di *voyeur* di un *étant donnés,* in un artificio che ricorda la famosa
22. ultima opera di Marcel Duchamp. Va qui sottolineato un altro aspetto, quello del punto di vista e della possibilità di scelta, che anticipa ciò che è posto nelle due stanze successive. Il visitatore è invitato a esercitare la visione monoculare, propria dell'osservazione degli astri, del microcosmo naturale e del campo fotografico, indirizzando l'immagine interna al visore verso la luce della scatola luminosa. In questo rovesciamento dal tavolo al verticale, l'osservatore deve attuare un veloce riconoscimento dell'immagine ruotandola fino a stabilire il verso, alto/basso o destra/sinistra più appropriato a ciò che vede. La cultura visiva di ognuno diviene importante nel riconoscimento dell'immagine e nella definizione di un equilibrio nel quale il *punctum*, fulcro soggettivo dell'immagine[26], è posto. Mediante il taglio e la ricomposizione dei particolari Borgnini combina le immagini in modo che l'osservatore possa ritrovare riferimenti a immagini archetipiche, o a *pathosformeln* warburghiane, appartenenti alla stratificazione culturale e sentimentale di ognuno[27]. Questi "frammenti iconici" del reale, come ebbe a definirli lei stessa, attraggono l'artista per la loro singola identità, come avviene nel caso della vegetazione sul muro di *Ali*, delle mani di Wilson o del frammento di un racconto cinematografico, che permette molteplici possibilità combinatorie. Borgnini in alcuni casi sembra portare alle estreme conseguenze questa sua attenzione al particolare, anche insignificante e banale, riconducendolo all'interno della salda economia dell'opera: è il caso per esempio di un'opera recente, *Invasione di campo*, del
23. 2011–2012 e non in mostra, nella quale lo scatto fotografico coglie l'intrusione non controllata della natura sulla soglia del suo studio.

U









23. Mariapia Borgnini
Invasione di campo
2011–2012

Borgnini richiama in queste opere la questione già accennata della costruzione delle immagini che sono frutto di accostamenti e sovrapposizioni, quasi assemblaggi che generano nuove frasi del racconto e nuovi pronunciamenti in un esercizio che ricorda il metodo di Aby Warburg, quasi tavole di *Mnemosyne* compresse in uno spazio minimo e presentate in innumerevoli varianti[28]. La memoria è coscienza del fatto ma anche persistenza, reiterazione e rielaborazione del ricordo. Se il già accennato sfinimento dell'immagine nella sua ripetitività conduce allo svuotamento del senso iniziale e all'assunzione di uno nuovo *status*, quando applicato al ricordo conduce anche all'oblio e alla visionarietà immaginativa e all'illusione. Le figure presentate e combinate nei *collages* digitali sono decontestualizzate, quasi private del loro personale portato narrativo per divenire parte integrante di un inedito *status* iconico che segue nuovi schemi e canoni espressivi.

Il rovesciamento, questa volta davanti/dietro, è richiamato dal titolo *Viceversa* di un gruppo di opere presenti nella stanza successiva. Cinque immagini, tratte dai *collages* digitali precedenti, sono esposti retroilluminati e in cinque ingrandimenti stampati su leggera carta da giornale. Lo svelamento delle immagini, tramite l'ingrandimento, e la visione simultanea del *verso* sulla scatola luminosa al centro della parete frontale, e del *recto*, nei cinque ingrandimenti, rimarca ancora l'ambiguità dell'icona, della duplice visione di ciò che è e di ciò che sembra e dell'importanza del punto di vista e dell'orizzonte scelti.

Questa prima disamina di opere già sottolinea come la mostra *enoisullillusione* si presenti come un insieme di opere, nel quale ogni volta le connessioni (tra le immagini, tra i suoni, tra le parole) indicano possibili costruzioni di figure di costellazioni. La lettura di Benjamin[29] aveva condotto l'artista anni prima a indagare le forme celesti nell'intervento permanente *Costellazioni* presso la Scuola Club Migros a Lugano nel 2003. La divisione funzionale dell'edificio contrasta con il disegno pavimentale proposto dall'artista, che riporta costellazioni fanta-

passage from the world to its simple naming, as a further conceptual purification and rarefaction of the act. In 2004 the work *Sale per/Du sel pour* (Salt For) was shown at the ninth *Triennale di scultura contemporanea* in Bex. The work consisted of fifty-six glass jars of salt featuring a cloth label on which were embroidered words indicating fifty-six ways that salt can be used: to divide, wash, glaze, tame, exchange, cook, extinguish breathe, salt, wish, paint, tax, cure… The volume[23] published on that occasion included these words in a sort of catalogue (although it was impossible to list all the uses of one of the most important compounds in human culture) revealing the physical, apotropaic, esoteric, artistic, anthropological and psychological aspects of this important substance. In 2007, for the group exhibition *Art en plein air* held in Môtiers, the artist drew inspiration from a shooting range located nearby[24], and thus presented a work in which the words *Tu ne tueras* were completed over the course of the event by the negatives *pas, point* and *plus*. Lastly, in 2007 for a group exhibition hosted in the garden of a private villa near Rome[25] Borgnini showed a bamboo culm painted dark blue and placed vertically in the lawn as a possible new *axis mundi*. Moreover, the title of the work, *Bamblu* (Bamblue), is an amusing play on words that encourages several interpretations of the work.

In the works on view in the "Stanza del cuore" (Heart Room) the artist's hand indulges in a definition of beauty through the textural perfection of the work as well, as if the concrete tactility of the gaze offset the rationality of the iconic proposal. Fully aware of the risk of an excessive conceptual reflux, the artist once again indicates the possibility of using the acts of making and naming to go beyond the threshold of what is visible, and the use of the body as a perceptive tool.

Further along on this floor, the work called *Sguardi* (Gazes) invites the visitor to be the creator of and participant in the visual device activated by the work made up of a luminous painting devoid of an image and by a multitude of small colourful visors in which the artist's most recent works on paper are reproduced. These are digital collages that combine photographs taken from the artist's private life, details from her works, and from those of others, anatomical scans and mainly solid coloured paper insets. Of particular interest is the recurring image of the glove and of the detail of the hands in Lorenzo Lottos' altarpiece *The Alms of Saint Anthony* and in the *Portrait of a Gentleman with Gloves*. In Lotto's work reality is transformed from refined narrative to the spiritual and the fantastic, foreshadowing the conceptualization of fiction that would be intrinsic to the work of Caravaggio. The visitor observes the images offered by Borgnini as a *voyeur* of *étant donnés*, in an artifice that recalls Marcel Duchamp's famous last work.

Yet we need to emphasize another aspect here, that of the viewpoint and the range of choices which anticipates what has been installed in the following two rooms. Visitors are invited to use monocular vision, the sort of vision they would use for star-gazing, the natural microcosm and photography, directing the image inside the visor towards the light box. Part of this switch from table to vertical asks the viewer to quickly recognize the image, rotating it until the side that is best suited to his or her vision – top/down or right/left – has been achieved. A person's cultural vision is essential to a recognition of the image and a definition of the balance in which the *punctum*, the image's subjective fulcrum[26], is established. By cutting and then reassembling the details Borgnini combines the images so that the viewer can find references to archetypical images, or to Warburg's *pathosformein*, which belong to the cultural and sentimental layers by which each of us is characterized[27] . These "iconic fragments" of reality, as the artist herself once described them, attract her for their individual identity: examples of this are the vegetation on the *Ali* (Wings) wall, Wilson's hands, or the fragment from a film, the latter of which allows for a combination of multiple possibilities. In some cases Borgnini seems to bring her attention to the detail – even when it is insignificant and trite – to extreme consequences, leading it back to the interior of the

19.

20.

21.

22.

26 Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), Torino, 1980.

27 Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Saggio sul panneggio caduto* (2002), Milano, 2004.

28 Aby Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Milano, 2002; Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano, 2002; Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2002), Torino, 2006.

29 Walter Benjamin, *Sul concetto di storia* (1940), Torino, 1970.

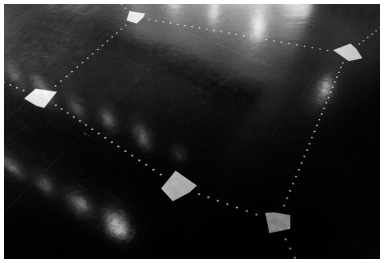
23 Mariapia Borgnini, *Sale per/Du sel pour*, limited edition, Lugano, 2005, on the occasion of *Bex& Arts* 2005, ninth *Triennale di scultura contempornea*.

24 Mariapia Borgnini, *Nel bosco il poligono/Dans la forêt le polygone*, limited edition, Lugano, 2007, on the occasion of *Môtiers 2007. Art en plein air*, Poligono di Môtiers, 23 June–23 November 2007.

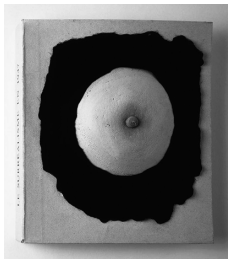
25 *Nel giardino di Dea*, group exhibition curated by Aldo Iori, Trevignano Romano, 22 September–14 October 2007.

26 Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, 1980.

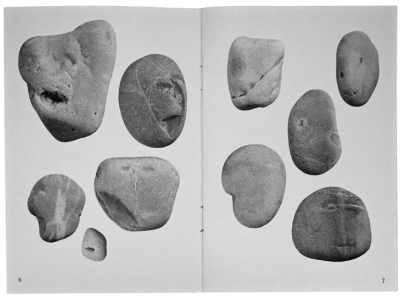
27 Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, 2002.



24. Mariapia Borgnini
Costellazioni
2004
Scuola Club Migros, Lugano
(particolare/detail)



25. Marcel Duchamp
Prière de toucher
1947



26. Mariapia Borgnini
Cailloux
Edizione particolare
Lugano
2006

24. stiche, ottenute connettendo punti che seguono una logica differente da quella architettonica e tuttavia si integrano con essa. Borgnini nel suo intervento rovescia il problema della decorazione e dell'ornamento presentando oltre alle costellazioni, sui quattro lati della cornice interna dello spazio centrale, le parole di *Il cielo* del Nobel Wislawa Szymborska: "Da qui si doveva cominciare: il cielo. / Finestra senza davanzale, telaio, vetri. / Un'apertura e nulla più, / ma spalancata"[30]. La parola evoca il varco nel cielo che, rovesciato, diviene collocazione pavimentale delle costellazioni.
Anche l'analisi della collocazione planimetrica delle opere, nell'attuale esposizione di Lugano, svela il disegno di ipotetiche costellazioni, questa volta non bidimensionali ma tridimensionali, che investono la mostra nel suo sviluppo volumetrico dei tre piani. Le palesi ripetizioni di immagini, parole, colori, tematiche, o i riferimenti più nascosti o trasversali, connettono le molte opere ponendo il visitatore nella condizione di un viandante sotto un invernale cielo stellato. Al riconoscimento di figure conosciute viene abbinata la possibilità di azzardarne altre, trasmutando l'esercizio critico in esercizio immaginativo.

27 Controcanto spaziale del video *Mani* è *Sonno*, una foto a colori dei giovani alla finestra, connessa con quella simile presente nella "Stanza degli esclusi": la ragazza ha il capo reclinato sulla spalla del compagno e sembra indicare una pausa di riposo, ma anche una via di fuga nell'universo onirico, dove l'immaginazione è meno vincolata e controllabile.
Nell'ultima stanza del piano, *Città* presenta ancora parole abbinate a ipotetiche

15 mappe nella pittura di *Geografie affettive* del 2007: *moi*, *toi*, *soi*, io stesso, tu stesso, se stesso, divengono *mois*, *toit*, *soie*, il mese, il tetto e il cordolo dell'impugnatura della lama oltreché seta. In realtà Borgnini qui propone un cambio di prospettiva: dalla coscienza del sé alla visione di un paesaggio in quella che può essere

14 definita come "Stanza della città". L'opera *Prière de toucher* campeggia sul tavolo proveniente dallo studio dell'artista e la geografia diventa fenomeno tridimensionale. L'osservatore è invitato dal titolo a toccare l'opera: non l'ironico *fac simile*

25. di un seno dell'opera di Duchamp, copertina di un catalogo surrealista, che il titolo di quest'opera richiama, ma quarantanove differenti elementi disposti a comporre una volumetria cittadina, con strade e possibili panorami. Questo aspetto

26. catalogatorio delle forme è presente in *Cailloux*, documentato in un volumetto[31] del 2007. La suggestione di una lettura di Calvino[32] induce l'artista a raccogliere alcuni ciottoli selezionati secondo tipologie. Il reale è l'oggetto dell'antico gioco di fantasia che, partendo da suggestioni formali, giunge ad abbinamenti, che ricordano la metodologia paranoico-critica di Dalì, e a identificazioni di sassi-volto, sassi-pistola, sassi-informi, sassi-natura: l'opera del 2007 propone ancora una volta una riflessione sulla mimesi e sull'aspetto illusorio delle forme che ritorna in *Prière de toucher*. L'immagine immediata e indelebile che le forme bianche poste sul tavolo propongono è quella della città, dove l'immagine vagamente nordafricana contrasta con il rigore della disposizione viaria. Lo sguardo cerca identificazioni delle forme in edifici religiosi, templi, case e capannoni, come in un gioco di simulazione su di un plastico per bambini. Lo spazio definito da piccoli volumi bianchi e opachi, l'assenza di elementi che richiamano la vita reale, evoca le prospettive ideali rinascimentali o dechirichiane e anticipa l'aspetto ludico e la candida volumetria assente delle stanze che corrispondono a questa al piano superiore. In *Prière de toucher* il contatto tattile rivela l'aspetto fallace dei calchi di elementi del *packaging* commerciale e rimarca la mancanza dell'oggetto del desiderio consumistico, riconducendo la scultura all'atto di semplice riproduzione, attuata mediante la meccanicità dello stampo, e sia alla riproducibilità rituale antica che all'esercizio infantile o culinario del rovesciamento di una forma. L'assenza e il vuoto sono trasformati in volumetriche presenze le cui valenze metafisiche accentuano la distanza dall'oggetto reale. Mentre il corpo è invitato al contatto, lo sguardo del lento *flâneur* cessa di girovagare e di rimarcare i suoi percorsi

work. We find this, for instance, in a recent work, *Invasione di campo* (Invasion of the Field), 2011–2012 (not exhibited here), in which the snapshot captures nature's uncontrolled invasion of the threshold to her studio.
In these works, Borgnini recalls the aforementioned issue of the construction of images that are the fruit of overlappings and matchings, assemblages, so to speak, that generate new phrases of the story and new pronunciations, for an exercise reminiscent of Aby Warburg's method; almost *Mnemosyne* panels compressed in a minimum space and presented in countless variants[28]. Memory is consciousness of the fact, but at the same time it is persistence, reiteration and revision of the recollection. If, owing to its repetitiveness, the previously mentioned exhaustion of the image leads to an emptying out of the initial meaning and the assumption of a new status, when it is applied to memory it also leads to oblivion, to imaginative visionariness and to illusion. The figures presented and combined in the digital collages are decontextualied, almost deprived of their personal narrative seeking to become an integral part of an unprecedented iconic status that follows new patterns and expressive canons.
The reversal, this time back/front, is alluded to in the title, *Viceversa*, of a group of works present in the next room. Five images taken from the previous digital collages are displayed with backlighting and in five blowups printed on the type of light paper used for newspapers. The unveiling of the images, via the enlargement, and the simultaneous vision of the *verso* on the light box at the centre of the front wall, and of the *recto*, in the five enlargements, again underscores the ambiguity of the icon, of the twofold vision of what is and what appears to be as well as of the importance of the angle and the horizon chosen.
This first analysis of the works clearly states that the exhibition *enoisullillusione* consists of an ensemble of works in which each and every time the connections (between the images, the sounds, the words) indicate the possible constructions of figures of constellations. In the early years of her work, the artist's reading of Benjamin[29] had led her to investigate celestial forms in the permanent work *Costellazioni* (Constellations) at the Scuola Club Migros in Lugano in 2003.
The functional division of the building contrasts with the floor design put forward by the artist, featuring fantastic constellations obtained by joining the dots that follow a rationale that differs from the architectural one and at the same time are completed by it. Borgnini overturns the problem of the decoration and the ornament by presenting, in addition to the constellations, words from Nobel recipient Wislawa Szymborska's poem *Sky*: "I should have begun with this; the sky. / A window minus sill, frame, and panes. / An aperture, nothing more, / but wide open"[30]. The word evokes the aperture in the sky which, when overturned, becomes the floor location of the constellations.
An analysis of the planimetric arrangement of the works, as they are currently exhibited in Lugano, likewise reveals the design of hypothetical constellations, this time not two-dimensional but three-dimensional. These constellations surround the exhibition as it develops over three floors. The clear repetition of images, words, colours, themes, or hiddenmost or transversal references connect the many works as the visitor becomes a wayfarer under a starry winter sky. The recognition of familiar figures is matched with the chance to risk others, transmuting the critical exercise into an exercise of the imagination.
Sonno (Sleep), a colour photograph of young people at the window, related to a similar one on display in the "Stanza degli esclusi", is a spatial counter-melody of the video *Mani*. A young woman is resting her head on a young man's shoulder and she seems to suggest the idea of taking a rest, but also that of a life of escape into the dreamlike universe where the imagination is less constrained and controllable.
In the last room on this floor, *Città* (City) again presents words matched with hypothetical maps in the painting *Geografie affettive* (Affective Geographies), 2007: *moi,*

23.

24.

27

15

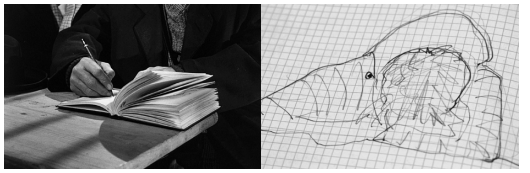
30 Wislawa Szymborska, *Vista con granello di sabbia*, Milano, 1998.
31 Mariapia Borgnini, *Cailloux*, edizione limitata, Lugano, 2006.
32 Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, 1972.

28 Aby Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Milano, 2002; Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano, 2002; Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2002), Torino, 2006.
29 Walter Benjamin, *On the Concept of History*, 1940.
30 Wislawa Szymborska, *Poems New and Collected*, New York, 1998.

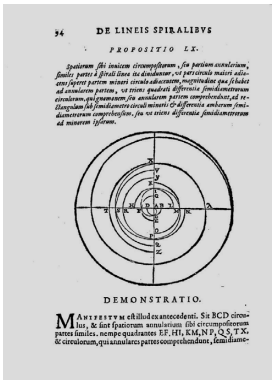
L



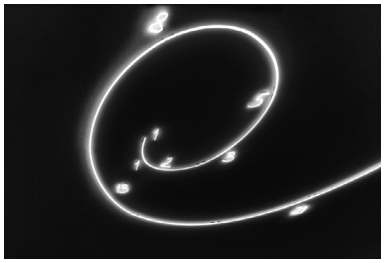
27. Piero Manzoni
Base del mondo
1961
Heart, Herning Museum of Contemporary Art
courtesy Fondazione Piero Manzoni
Milano



28. Mariapia Borgnini
Se ti ritrai, io ti ritraggo
2010
(particolare/detail)



29. Ismael Bouillau
De lineis spiralibus demonstrationes novae
1657
Edizione S. e G. Cramoisy
Paris



30. Mario Merz
Senza titolo
2003
Stazione Vanvitelli della Metropolitana
Napoli
(particolare/detail)

nelle psicogeografie urbane con ghirigori planimetrici, di soffermare la sua attenzione sui particolari trasversali e attua un metaforico allontanamento dal reale verso una visione sempre più zenitale, suggerita da *Città* sul tavolo. Lo "sguardo dal di fuori"[33], reso possibile dalla conquista dello spazio, evocato dalla scienza e dalle discipline meditative, ed esplicitato da Piero Manzoni nel 1961, diviene condizione prima della lontananza, qui intesa come condizione di perdita di un univoco modello ideale di riferimento, della possibilità di una sacra matrice e di uno sguardo che possa colmare ciò che ormai è incolmabile[34]. La lontananza diviene misura tra il visibile e l'invisibile, condizione dell'indistinto, possibilità dell'offuscamento dell'intelligibile e dell'intangibile; Borgnini sceglie la banalità del calco di ciò che è oramai inutile scarto e attua il meccanico e semplice rovesciamento della forma mimetica, offrendola nella alterità oggettuale, opaca, priva di ogni risonanza e inutilmente tangibile. La stanza diviene così apparente *cul-de-sac* dell'oggetto e il visitatore torna sui suoi passi e accede al piano superiore.

27.

Il piano della nominazione

La prima stanza del secondo piano è posta in verticale corrispondenza con *Esclusi* ed *Errare* e presenta ancora immagini di giovani in *Ragazzi*, un complesso di opere realizzate in relazione al lavoro nei laboratori di *Fare storie* che Mariapia Borgnini conduce in qualità di psicopedagogista[35]. L'opera *Sedia*, del 2008, già presentata in occasione di una collettiva nello stesso anno[36], è costituita da ventotto stampe identiche di una fotografia dello studio, dove venivano ricevuti i ragazzi, in cui compaiono una scrivania e, alla parete, un'opera non sua, un manifesto di una mostra e una sedia. Sotto ogni fotografia è trascritta la frase pronunciata da altrettanti ragazzi o ragazze a commento della presenza della sedia sulla parete. In questo caso l'artista misura la distanza tra il gesto che mima l'atto artistico, la sedia decontestualizzata e posta in situazione a-funzionale, e lo sguardo vergine e spontaneo dei ragazzi che, di fronte alla realtà modificata, hanno le più varie reazioni, dalla sorpresa all'indifferenza. Le parole qui forniscono testimonianza di un reale vivente che contrasta con l'assolutezza del luogo riprodotto, simile al set di un provino cinematografico. Quest'opera trova interessante rispecchiamento nelle riproduzioni di due disegni poste tra due schermi che riproducono in sequenza continua, uno spezzone del film *Il cielo sopra Berlino* di Wim Wenders del 1987. I disegni, della serie *Se ti ritrai, io ti ritraggo*, sono fatti dall'artista ai ragazzi del laboratorio, senza che essi vedano il risultato grafico, e sono fotografati creando distorsioni. Borgnini ha scelto la sequenza nella quale Peter Falk sta ritraendo un altro personaggio del film. "Questi qui sono comparse, gente fantastica, sono così pazienti, se ne stanno seduti, semplicemente…" dice Falk, e un ragazzo commenta: "Mi piacerebbe vederlo, forse me lo regala anche"; "È veramente irritante che non ti mostri mai i disegni!" dice un altro, e Falk conclude: "Questo disegno è schifoso. E allora? Tanto non lo vedrà nessuno". In questo caso Borgnini si avvale direttamente di un'opera altrui soffermandosi su di una scena in stretto rapporto con il proprio lavoro. Nel 2002 in occasione di una mostra collettiva a Udine[37] aveva utilizzato uno spezzone del film *Fitzcarraldo* di Werner Herzog del 1982, in cui il protagonista, impersonato da Klaus Kinski, legge su una sedia in un teatro un testo sull'illusione del reale.

17

28.

La grande parete vetrata del secondo piano accoglie anche in questo caso un'opera che, anch'essa in diretto riferimento verticale con le opere dei piani inferiori, *Pattinatrice* e *Ghirigoro Scarabocchio*, è l'elaborazione dei disegni presenti in *Ismaelis Bullialdi De lineis spiralibus demonstrationes novae* del 1657[38] che riprende il famoso *Archimedis de lineis spiralibus*. La spirale è studiata e presente nell'arte dai capitelli ionici dei tempi di Archimede fino alle recenti opere di Mario Merz, nelle quali essa è frutto della proliferazione delle serie di Fibonacci. Lo studio geometrico tenta di imitare, tramite la metodologia scientifica, la

29.

30.

toi, soi, I myself, you yourself, he himself, become *mois, toit, soie*, month, roof and the seam on a knife handle as well as silk. The truth of the matter is that here Borgnini brings about a change of perspective: from consciousness of self to the vision of a landscape in what might be called "Stanza della città" (City Room). *Prière de toucher* (Please Touch) is set on a table from the artist's studio and geography becomes a three-dimensional phenomenon. The title invites the public to touch the work: not the ironic *fac simile* of a breast in Duchamp's work, the cover of a Surrealist catalogue which the title of the work alludes to, but rather forty-nine different elements arranged to make up a volumetric town, with streets and possible views. This catalogue-like aspect of the forms is also present in *Cailloux* (Pebbles) recorded in a slim volume[31] from 2007. The artist was inspired by her reading of Calvino[32] to choose and gather together a group of pebbles based on typology. Reality is the subject of the ancient play of the imagination that, beginning from formal suggestions, achieves associations that recall Dalì's paranoid-critical methodology, as well as the identifications of stones-faces, stones-guns, stones-shapelessness, stones-nature: this 2007 work once again suggests the contemplation of the mimesis and the illusory aspect of the forms that recur in *Prière de toucher*. The immediate and indelible image that the white forms placed on the table express is that of the city, where the vaguely North African image offsets the rigour of the road network. The gaze seeks identifications of the forms in religious buildings, temples, houses and warehouses, like in a game of make-believe played on a model created for children. The space determined by the small white and opaque volumes, the absence of elements that recall real life, evokes ideal Renaissance and de Chirichian perspectives, and it foreshadows the playful aspect and the candid volumetry that is absent in the rooms of this upper floor. In *Prière de toucher* touch reveals the fallacious aspect of the casts of commercial packaging elements and stresses the object's lack of consumeristic desire, bringing the sculpture back to the simple act of reproduction, activated by way of the mould's mechanical nature, as well as to ancient ritual reproducibility and to the childish or culinary act of turning a form upside down. Absence and void are transformed into volumetric presences whose metaphysical values accentuate the distance from the real object. While the body is invited to make contact, the gaze of the slow *flâneur* ceases to wander and to trace his steps in the urban psycho-geographies with planimetric doodles; he stops to look at the transversal details and enacts a metaphoric distancing from reality towards an evermore zenithal vision, suggested by *Città* on the table. The "gaze from outside"[33], made possible by the conquest of space, evoked by science and by meditation, and expressed by Piero Manzoni in 1961, becomes the primary condition of distance, understood here to be a condition of the loss of a univocal ideal reference model, of the possibility of a sacred matrix and a gaze that is capable of filling what by now can no longer be filled[34]. Distance becomes the measure between the visible and the invisible, a condition of the indistinct, the chance to obscure the intelligible and the intangible. Borgnini chooses the triteness of the cast of what has become a useless leftover and enacts the mechanical and simple overturning of the mimetic form, offering it within the opaque, objectified otherness, devoid of any resonance and uselessly tangible. The room thus becomes an apparent blind alley for the object and the visitor retraces his or her steps before continuing on to the last floor.

14

25.

26.

27.

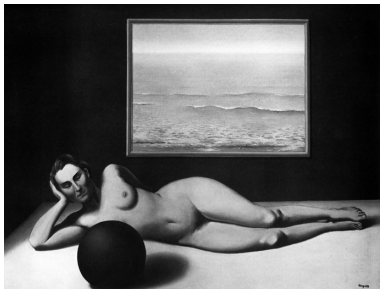
The Naming Level

The first room on the second floor is positioned vertically with respect to *Esclusi* and *Errare*, and we again see images of young people in *Ragazzi* (Youths), a group of works that stem from the *Fare storie* workshops that Borgnini performs as an educational psychologist[35]. The work *Sedia* (Chair), 2008, already present on the occasion of a group exhibition held the same year[36], consists of twenty-eight

17

33 Alberto Boatto, *Lo sguardo dal di fuori, nuove frontiere dello spazio e dell'immaginario*, Bologna, 1981.
34 Antonio Prete, *Trattato della lontananza*, Torino, 2008.
35 Mariapia Borgnini, *Facciamo finta che non siamo noi? Storie di adolescenti e di desideri esplicitati anche per vie traverse*, prefazione di M. Valcarenghi, Bellinzona, 2007; Mariapia Borgnini, *La cosa non mi tocca. Un adolescente difficile nella stanza del "fare storie"*, Bellinzona, 2010; Mariapia Borgnini, Tazio Manzocchi, *Ma che lezione è mai questa? Diario di un itinerario orientato dalla psicologia generativa*, Lugano, 2010.
36 Mariapia Borgnini, *Una sedia/ Une chaise*, edizione limitata Lugano, 2005.
37 *Chairs in Contemporary Art,* mostra collettiva, Musei Civici, Udine, settembre 2001–gennaio 2002.
38 Ismael Bouillau, *Ismaelis Bullialdi De lineis spiralibus demonstrationes novae*, Paris, S. e G. Cramoisy, 1657.

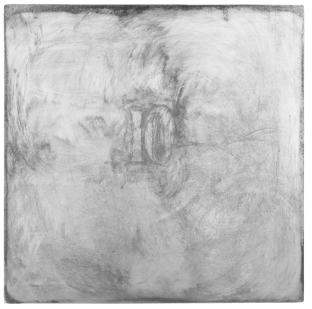
31 Mariapia Borgnini, *Cailloux*, limited edition, Lugano, 2006.
32 Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, 1972.
33 Alberto Boatto, *Lo sguardo dal di fuori, nuove frontiere dello spazio e dell'immaginario*, Bologna, 1981.
34 Antonio Prete, *Trattato della lontananza*, Torino, 2008.
35 Mariapia Borgnini, *Facciamo finta che non siamo noi? Storie di adolescenti e di desideri esplicitati anche per vie traverse*, preface by M. Valcarenghi, Bellinzona, 2007; Mariapia Borgnini, *La cosa non mi tocca. Un adolescente difficile nella stanza del "fare storie"*, Bellinzona, 2010; Mariapia Borgnini, Tazio Manzocchi, *Ma che lezione è mai questa? Diario di un itinerario orientato dalla psicologia generativa*, Lugano, 2010.
36 Mariapia Borgnini, *Una sedia/ Une chaise,* limited edition Lugano, 2005.



31. René Magritte
La Baigneuse du Clair au Sombre
1935–1936

perfezione aurea e ideale della forma, regolata da leggi naturali. Borgnini propone il sottile rapporto tra pensiero scientifico e realtà, il rispecchiamento di uno nell'altra e il trovare la misura tramite l'esercizio di un'esperienza.
La forma sferica, presente nei disegni spiraliformi, trova riscontro nell'immagine dello psicanalista britannico Wilfred R. Bion ritratto da giovane in una
18 fotografia del 1914. La memoria altrui è oggetto di un'appropriazione dell'artista e presentata a indicazione di uno stato *a priori*: ancora il corpo nell'esercizio sportivo di un padre dell'analisi della mente, che introduce alla sala centrale del piano, con opere raccolte nel titolo *10 Sfere*.
Dieci sfere sono infatti nello spazio. Otto, di differente misura, appartengono
19 al lavoro *10 Sfere. L'immagine del mondo è nella mia mente?*, presentato nel 2008 a Martigny[39], nelle quali fili di parole si adagiano sugli elementi geometrici completamente specchianti. Una trentina di frasi del tipo: "comprendo l'infinito?", "ora è un momento senza limiti", "dove inizio e dove finisco?", "cerco una via di fuga", "ricomincio da capo", "attorno a me un'impercettibile tensione", "come posso osservarmi mentre penso?", "la luce è il vero?"[40]. Questo lavoro segna il punto di arrivo di una ricerca della parola legata all'introspezione della propria mente in rapporto con l'arte. Le domande non richiedono risposte, sono poste come fatti e assumono una consistenza oggettuale che contrasta con il loro essere collocate sulle immagini cangianti e instabili del mondo reale. Una nona sfera è presente in una gigantografia nella quale l'artista stessa si pone
20 31. all'interno di un famoso quadro di René Magritte *La baigneuse du Clair au Sombre* del 1935–1936, a sua volta replica di quadri precedenti dell'artista e riferimento diretto al tema della *Baigneuse* presente in Picasso e altri artisti. Borgnini si inserisce in questa catena e richiama l'iconografia del maestro surrealista belga elaborandola in un *souvenir* onirico che rende manifesta la volontà, quasi una fiduciosa sfida, di mettere in gioco la capacità riflessiva dello sguardo dell'osservatore. La nona sfera nella fotografia è simile a quelle nella stanza e presenta la frase "le cose vengono divorate nel gioco delle differenze". Sul fondo nel quadro sulla parete nera, un'immagine, frutto ancora una volta di un errore fotografico, mima la veduta del mare presente nell'originale: in questo pseudo panorama appare un astro, luna o sole, che diviene la decima sfera presente nella stanza. A corollario della visione precedente, un piccolo lavoro bianco è posto sulla parete opposta. Su di esso il numero *10* diviene lettura del pronome personale *IO*, o viceversa.

I



32. Mariapia Borgnini
Autoritratto
2007

32.

Sul muro esterno una fotografia mostra una mano con (ancora) un guanto e un anello sul quale, al posto della preziosità di una pietra o delle sigle indicative di un'appartenenza familiare, è incisa la parola "dire". Di fianco e verticalmente
33. sopra a *Sguardi*, l'opera *Respiro*, rimarca la presenza di un atto del corpo necessario nel passaggio dal concetto al pronunciamento fisico della parola.
Quest'opera conclude un percorso segnato dal richiamo all'atto del respirare anche come gesto del corpo[41], presente nell'attività sportiva, nel ballo, nella recitazione e nel verso mimetico dell'animale.



33. Mariapia Borgnini
Respiro
2007

La parola nasce dalla nominazione di ciò che l'uomo incontra nel mondo come atto di riconoscimento, come appropriazione e come evocazione. Il potere della nominazione, differente dal pronunciamento, nelle pratiche rituali, religiose o semplicemente comunicative gareggia con il potere delle immagini demandato all'arte visiva. *Parole* è il titolo dato all'insieme dei lavori presenti nella stanza
21 22 23 adiacente: *Copia-Coppia*, *Abat-jour* e *Ho bisogno* sono opere, poste l'una a contrappunto delle altre, che presentano l'esercizio della pittura, ancora una volta fuso con quello della parola. La sua presenza sulla superficie pittorica è determinante sia per il processo formativo del lavoro che per la sua fruizione: decontestualizzate da ogni possibile intreccio dialettico, come le frasi sulle sfere, esse assumono valore iconico al pari delle immagini a cui possono essere liberamente associate. *Ho bisogno* è stato presentato in una diversa formulazione, nella già

identical prints of a photograph of the studio where she receives the young people, in which you can see a desk and, on the walls, a work not by the artist, an exhibition poster and a chair. Written under each photograph are the words uttered by the same boys and girls upon seeing the chair on the wall. In this case the artist measures the distance between the gesture that mimicks the artistic action, the chair, which has been decontextualized and placed in an a-functional position, and the innocent and spontaneous gaze of the young people who, upon seeing reality modified react in many different ways, ranging from awe to indifference. The words here provide proof of a living real that contrasts with the absoluteness of the place reproduced, similar to a set used to make a movie.
This work is mirrored in the reproduction of two drawings placed between two screens that continually run a scene from Wim Wenders' 1987 *Wings of Desire*. The drawings, from the series *Se ti ritrai, io ti ritraggo* (If You Portray Yourself, I Portray You) were made by the artist of the young people at the workshop, who weren't allowed to see them; the drawings are photographed to create distortions. Borgnini chose the scene in which Peter Falk is sketching another character in the movie: "These people are extras. Extra people. Extras are so patient. They just sit...", says Falk, to which a boy replies: "I'd like to see it, perhaps you'll even give it to me as a present". Another boy continues: "It's so annoying that he never shows you his drawings!" Falk concludes by saying: "This sketch is lousy. So what? No one will ever see it". In this case Borgnini directly draws from someone else's work stopping to examine a scene that is closely related to her own work. In 2002, on the occasion of a group exhibition in Udine[37], the artist had used a scene from Werner Herzog's 1982 film *Fitzcarraldo.* It's the scene where the main character, played by Klaus Kinski, is sitting in a theatre and reading a text on the illusion of reality.
Most of the glazing on the second floor hosts a work that is also directly and vertically associated with *Pattinatrice* and *Ghirigoro Scarabocchio* on the floor below; moreover, it is an elaboration of the drawings contained in *Ismaelis Bullialdi De lineis spiralibus demonstrationes novae* dated to 1657[38] which refers back to the famous *Archimedes de lineis spiralibus*. The spiral is analyzed and present in art, from the time of Archimedes' ionic capitals until the recent works by Mario Merz, in which it is the result of the proliferation of Fibonacci numbers. Geometric analysis attempts to imitate, by way of a scientific method, the golden and ideal perfection of form, regulated by natural laws. Borgnini suggests the subtle relationship between scientific thought and reality, the mirroring of the one in the other, and the discovery of measure through the exercise of experience.
The spherical shape, present in the spiraliform drawings, relates to the image of the British psychiatrist Wilfred R. Bion portrayed as a young man in a photograph of 1914. Other people's memory is the object of an appropriation by the artist, and it is presented in order to indicate an *a priori* state: once more we have a body in the sport-like exercise of one of the founding fathers of psychoanalysis. This is what we first see upon entering the central room on this floor, which contains works under the heading of *10 Sfere* (10 Spheres).
Indeed, there are ten spheres in space here. Eight of them, all of different sizes, belong to the work *10 Sfere. L'immagine del mondo è nella mia mente?* (Is the Image of the World All in My Mind?), shown in Martigny in 2008[39]. Rows of words cover all-reflecting geometric elements. About thirty sentences like "where do I begin and where do I end?", "I'm looking for an escape route", I'm starting over again", "there's an imperceptible tension around me", "how can I look at myself while I'm thinking?", "is light truth?"[40]. This work marks the point of arrival of an investigation of the word linked to the mind's introspection in relation to art. The questions do not require answers; these questions are posed as though they were facts and they take on an objectified consistency that contrasts with their being situated on iridescent and unstable images of the real world. A ninth sphere is

28.

29.

30.

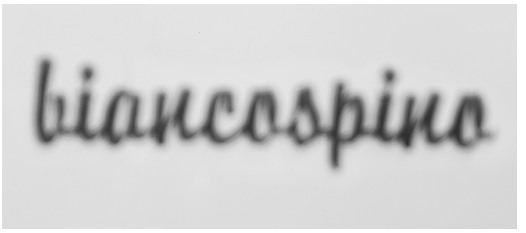
18

19

39 *Le sens de l'orientation,* mostra collettiva, Fondation Louis Moret, Martigny, 14 giugno–17 agosto 2007.
40 Mariapia Borgnini, *Nove sfere*, edizione limitata, Lugano, 2009.
41 Georges Didi-Huberman, *Gesti d'aria e di pietra. Corpo, parola, soffio, immagine* (2005), Reggio Emilia, 2006.

37 *Chairs in Contemporary Art,* group exhibition, Musei Civici, Udine, September 2001–January 2002.
38 Ismael Bouillau, *Ismaelis Bullialdi De lineis spiralibus demonstrationes novae*, Paris, S. e G. Cramoisy, 1657.
39 *Le sens de l'orientation,* group show, Fondation Louis Moret, Martigny, 14 June–17 August 2007.
40 Mariapia Borgnini, *Nove sfere*, limited edition, Lugano, 2009.

L



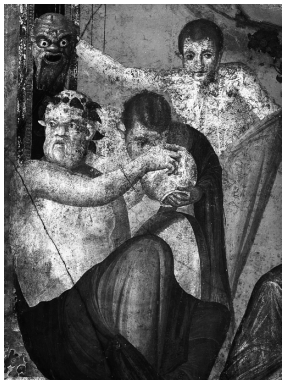
34. Mariapia Borgnini
Biancospino
2002
(particolare/detail)

nominata personale a Lottigna nel 2003. La pittura destruttura un insieme di frasi: “ho bisogno / dell’alternarsi / dell’oscurità e della luce / del sole e della pioggia / del suono del silenzio e della parola / del dubbio e della certezza / della sicurezza e del rischio / dell’emozione e della ragione // Ho bisogno / che tra il giorno e la notte / e tra la notte e il giorno / l’oscurità e la luce si incontrino / e si trasformino nell’incanto / delle albe e dei tramonti // ho bisogno / di desideri e utopie / speranze e disperazioni / coincidenti / per sentire il suono / della neve che cade // ho bisogno dell’Altro / a cui non manco”. Il testo fornisce ulteriori indicazioni alla lettura della mostra e si conclude in una mancata riflessione del sentimento nel quale la maiuscola di *Altro* si rapporta idealmente a *Io*. Nel 2007 nella personale presso la Fondation Louis Moret a Martigny[42], Borgnini aveva esposto una serie di opere nelle quali le parole *jeu* e *je* si combinavano creando una similare moltiplicazione di senso della pittura.

34. *Biancospino,* del 2002, si differenzia dalle altre opere in sala. In essa la scrittura della parola *biancospino* con l’ombra introduce un tema già accennato in *Pattinatrice* e presente nella stanza successiva: l’ombra richiama la nascita della pittura, evidenziandone ancora l’iniziale meccanismo mimetico. Plinio il Vecchio narra che la pittura ebbe origine allorquando una donna, per conservare la memoria delle fattezze dell’amato, ne tracciò il profilo attorno all’ombra proiettata dal suo viso[43].

Questo lavoro introduce all’opera che titola l’intera mostra. Al centro, sul pavimento, un gioco, un trenino elettrico sui cui vagoni sono collocate le lettere che formano il palindromo *enoisullillusione* che si svela tramite l’ombra proiettata sulle pareti della stanza. Alla parete il testo: “Immagino a memoria cerchi disegnati a vapore sui vetri. Caldo dentro freddo fuori. Le dita tracciano i segni con polpastrelli appiattiti e unghie in picchiata. Disegni che permettono di vedere ed essere visti attraverso l’illusione di una linea di contorno. Non ho bisogno di chiudere gli occhi per vedermi da fuori tra la finestra e la tenda di pizzo come copricapo”. Il trenino-*orobus*, nel suo continuo procedere senza inizio e fine, evoca lo stato metafisico, la meccanicità celibe, l’infinito e il tragico destino di tutti, sottolineato dall’uso di *noi*, di non poter sfuggire all’aspetto illusorio del mondo. L’opera, anch’essa schermo virtuale, sembra avere la funzione di specchio nel quale vedere l’alterità del mondo, pur nell’aspetto tragico e orrifico della condizione umana, permettendo però di recuperare il rapporto intellettuale con il mondo stesso.

24
25



35. Villa dei misteri
I secolo a.C.
Pompei

35. In Villa dei Misteri a Pompei un giovane iniziato vede l’immagine mostruosa di se stesso nella coppa di vino che sta bevendo: l’osservatore, che contempla la scena, sa che ciò che viene visto dal giovane altro non è che una maschera che un compagno eleva oltre le sue spalle. La consapevolezza dell’illusione permette di superare il livello del tragico e la paura, come viene sottolineato nella stanza finale della mostra.

Recitare la paura è uno spazio bianco, rischiarato da una fonte luminosa posta oltre un muro. Vicino all’ingresso un piccolo quadro la cui pittura evidenzia le parole tedesche *man weiss*, sulla parete adiacente un piccolo riproduttore propone a ogni singolo visitatore il testo: “Un corpo su un marmo dentro le viscere di un ospedale. Guardo di lato la testa fasciata. La luce dell’aurora è uguale a quella del tramonto del giorno prima. L’immagine irripetibile e invisibile ritorna occupando lo spazio della stanza da pavimento a soffitto. Il mio respiro orizzontale interpreta la scena della più vuota delle immagini”. Il testo è recitato da una voce maschile con echi, ripetizioni ed effetti spaziali con un meccanico scandire del tempo. La frase iniziale è ripetuta alla fine da una voce falsamente infantile che ne modifica il senso, invertendone la lettura.

L’aspetto ludico muta, in quest’ultimo lavoro, in ironia che può essere posta in relazione con gli stati della coscienza proposti dalle discipline freudiane: il sogno, l’introspezione, l’errore e l’ironia sono presenti in molte opere e sono parte integrante della metodologia e della speculazione dell’artista. Anche il lutto,

present in a blowup in which the artist herself can be seen inside René Magritte's famous 1935–1936 painting *La baigneuse du Clair au Sombre*, which is in turn a replica of some of the artist's previous paintings and a direct reference to the *Baigneuse* (Bather) present in Picasso's and other artists' works. Borgnini partakes of this chain and recalls the iconography of the Belgian Surrealist by reworking it into a dreamlike souvenir that makes manifest the willingness, almost a trusting challenge, to call into play the reflexive capacity of the viewer's gaze.
The ninth sphere in the picture is similar to the ones in the room and it bears the phrase "things are devoured in the game of differences". In the background of the painting on the black wall an image, again the product of a photographic error, mimicks the view of the sea featured in the original: within this pseudo-panorama a planet, the moon or the sun, appears, which becomes the tenth sphere present in the room. As a corollary to the previous vision, a small white work hangs on the opposite wall, and the number *10* visible on the work becomes the reading of the personal pronoun *IO*, or vice versa.
On the outside wall a photograph shows a hand with (again) a glove and a ring. In place of a precious stone or family symbol we read the word "dire" (to say). Next to and vertically above *Sguardi,* the work *Respiro* (I Breathe) underscores the presence of an act of the body required for the passage from the concept to the physical pronunciation of the word. This work completes a pathway marked by the reference to the act of breathing also as a gesture of the body[41], present in sports activities, dancing, reciting and when imitating animal sounds.
The word is born out of the naming of what the human being encounters in the world as an act of acknowledgement, as appropriation and evocation. The power of naming, which is different from pronouncing, in ritual, religious or simply communicative practices duels with the power of the image thus relegating it to visual art. *Parole* (Words) is the title given to the group of works present in the next room: *Copia-Coppia*, *Abat-jour*, and *Ho bisogno* (I Need) are juxtaposed and show the exercise of painting, once again combined with that of the word. Its presence on the pictorial surface is determined by both the formative process of the work and its fruition: decontextualized by every possible dialectic intertwining, like the sentences on the spheres, they take on an iconic value that is equal to that of the images to which they can be freely associated. *Ho bisogno* was presented in a different formulation, in the previously mentioned 2003 solo show in Lottigna. The painting destructures a group of utterances: "I need / the alternation / of darkness and light / sun and rain / sound and the silence of the word / doubt and certainty / safety and risk / emotion and reason // I need / from day to night / and from night to day / obscurity to meet with light / and be transformed into the enchantment / of the dawns and dusks // I need / desires and utopias / hopes and desperations / that coincide / to be able to hear the sound / of the snow falling // I need the Other / who does not miss me". The text provides further indications on a reading of the exhibition that ends in the absence of a pondering on sentiment in which the capital letter in *Altro* (Other) is ideally related to *Io*.
In 2007, at the solo show held at the Fondation Louis Moret in Martigny[42], Borgnini had exhibited a series of works in which the words *jeu* and *je* were combined to create a similar multiplication of the meaning of painting.
Biancospino (Whitethorn), 2002, is different from the other works in the room. In it the writing of the word *biancospino* with shading introduces a theme that was anticipated in *Pattinatrice*, and is present in the next room: the shading recalls the birth of painting, once again emphasizing its initial mimetic device. Pliny the Elder recounts that painting began when a woman, in order to preserve the memory of her lover's features, traced a profile of his face as thrown upon a wall by the light of a lamp[43].
This work introduces us to the very piece that provides the title for the exhibition. At the centre, on the pavement, is a small electric toy train in motion whose cars

20 31.

32.

33.

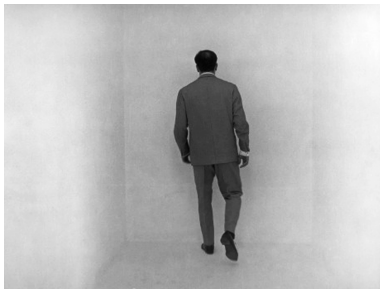
21 22 23

34.

42 *Je Jeu, Oeuvres récentes*, mostra personale, Fondation Louis Moret, Martigny, 22 aprile–27 maggio 2007.
43 Victor I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla pop art* (1997), Milano, 2000.

41 Georges Didi-Huberman, *Gesti d'aria e di pietra. Corpo, parola, soffio, immagine* (2005), Reggio Emilia, 2006.
42 *Je Jeu, Oeuvres récentes*, solo exhibition, Fondation Louis Moret, Martigny, 22 April–27 May 2007.
43 Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, London, 1997.

L



36. Yves Klein
The Void
1961
Museum Haus Lange
Krefeld
Courtesy Yves Klein
Archives
Paris

inteso come perdita e mancanza, si ritrova nella privazione di suono, di pronunciamento, di libertà e di immagine, e nello spazio vuoto della stanza finale. Il testo nomina la malattia, la sofferenza, la morte e la "più vuota delle immagini", recitandone la paura. L'ironia permette il rovesciamento del senso, rende possibile lo sguardo inverso o dal di fuori, già richiamato per *Viceversa* e *Città*, e indica, come ne *L'Appeso* dei tarocchi, una nuova prospettiva per un rinnovato rapporto con il mondo. Il *si sa* scritto in tedesco è emblematico del pensiero occidentale consapevole dello stato illusorio del reale e della sua possibile immagine, anche mediata dall'arte. Il vuoto, è a sua volta emblematico del pensiero orientale che nomina il vuoto per parlare del mondo[44]. La fonte della luce, che rende visibili le cose illuminandole ed evidenziandone la volumetria con l'ombra, è posta simbolicamente oltre un muro privo di varchi praticabili[45]: il visitatore diviene unica presenza nello spazio. L'artista pone fine alla mostra proponendo una stanza che, pur nella sua nudità scandalosa, assume con *Man weiss* e *La più vuota delle immagini* una densità complessa che lei stessa spesso indica come atmosferica[46]. Nel momento del commiato, nell'ultima elaborazione della mancanza, l'osservatore è consapevole della sua solitudine e della perdita del legame contemplativo e relazionale con le opere e inizia a misurare la distanza emozionale da esse. Nello spaziotempo sospeso e silente sembrano risuonare, liberi e assoluti, il respiro del corpo, la nominazione della parola e il riverbero dell'immagine.

tra le sponde del ceresio e del tevere nel duemilatredici

36.
26

feature the letters that make up the palindrome *enoisullillusione*, which viewers can read in the shadow projected on the walls of the room. The words on the wall read: "I imagine by remembering circles traced in the condensation on windows. Warm inside cold outside. My fingers trace marks with flattened fingertips and diving nails. Drawings that allow for seeing and for being seen through the illusion of an outline. I needn't shut my eyes to see myself outside between the window and the lace curtain used as a hat". The *orobus*-toy train, in its continuous motion with neither a beginning nor an end, evokes the metaphysical state, the celibate mechanicalness, infinity and the tragic destiny of all, underscored by the use of the word *noi*, in not being able to escape the illusory aspect of the world. The work, which is also a virtual screen, seems to serve as a mirror in which to see the world's otherness, albeit in the human condition's tragic and horrible aspect, allowing, however, for a return to the intellectual relationship with the world itself. In Pompeii's Villa of the Mysteries a young initiate sees the monstrous image of himself in the cup of wine he is drinking: the viewer, who ponders the scene, knows that what the young man sees is none other than a mask that his friend has raised up above his head. The awareness of the illusion makes it possible to overcome both tragedy and fear, something we see in the last room of the exhibition.

Recitare la paura (Acting Out Fear) is a white space, made brighter by a light source placed beyond a wall. Close to the entrance is a small painting featuring the German words *man weiss* (one knows) on the adjacent wall a small reproducer presents the following text to each visitor: "A body on a marble slab in the very bowels of a hospital. I look at the bandaged head sideways. The light of dawn is the same as the light of dusk from the day before. The unrepeatable and invisible image returns to take up the space of the room from the floor to the ceiling. My horizontal breathing interprets the scene of the emptiest of images". The text is read by a male voice using echoes, repetitions and spatial effects to express the mechanical rhythm of time. The initial sentence is repeated at the end in a fake child's voice which changes its meaning, reversing the reading.

In this last work the playful aspect turns into irony that can be related to the states of consciousness suggested by Freudian themes: dream, introspection, error and irony are present in many of the works and are an integral part of the artist's method and speculation. Likewise mourning, understood to be loss and absence, can be found in the privation of sound, pronunciation, freedom and image, and in the empty space of the last room. The text mentions disease, suffering, death and "the emptiest of images", acting out its fear. Irony allows for a reversal of the meaning, making the opposite gaze or the gaze from outside possible, already recalled in *Viceversa* and in *Città*, and it indicates, like for *The Hanged Man* of Tarot cards, a new perspective for a renewed relationship with the world.

The *man weiss* is emblematic of Western thought, which is conscious of the illusory state of reality and its possible image, also mediated by art. Emptiness is in turn emblematic of Eastern thought that names emptiness in order to talk about the world[44]. The source of light is symbolically placed beyond a wall with no practicable apertures[45]: the visitor becomes the only presence in the space. The artist ends the exhibition inside a room that, although shockingly bare, with *Man weiss* and *La più vuota delle immagini* (The Emptiest of Images) takes on a complex density that she herself often points out as being atmospheric[46]. At the moment of farewell, in the final processing of absence, the viewer is aware of his or her solitude and loss of a contemplative and relational connection to the works, and begins to measure the emotional distance from them. Within the suspended and silent 'spacetime', the body's breathing, the naming of the word, and the reverberation of the image seem to resound free and absolute.

between the shores of the ceresio and the tiber in two thousand thirteen

24
25
35.
36.
26

44 Lao Tzu, *Il Tao-Te-King* (IV sec. a.C.), Bari, 1941; "Trenta raggi convergono sul mozzo, / ma è il foro centrale che rende utile la ruota. / … / Perciò il pieno ha una sua funzione, / ma l'utilità essenziale appartiene al vuoto".

45 Pavel Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona* (1922), Milano, 1977.

46 Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Bari, 2010.

44 Lao Tzu, *Il Tao-Te-King* (IV century B.C.), Bari, 1941; "Thirty spokes converge on the single hub of a wheel, / but it is the empty hole in the middle that makes the wheel useful. / … / Hence fullness has its own function, / but essential usefulness belongs to the void".

45 Pavel Florensky, *Iconostasis* (1922), Yonkers, 1997.

46 Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Bari, 2010.