

# HERE WE STAND, MASKARÀ! / ECCOCI IN PIEDI, MASKARÀ! CONVERSATION WITH / CONVERSAZIONE CON LUPO BORGONOVO

by / a cura di **Francesca Pagliuca**



Lupo Borgonovo, *Chevalon*, 2017, oil stick and graphite on paper mounted on canvas, 120 x 100 cm. Courtesy the artist and Galleria Monica De Cardenas, Milan. Photo Andrea Rossetti

**Francesca Pagliuca:** *In your research the concept of sculpture essentially emerges as presentation of forms. Forms that, throughout your production, return and continue to change, like organisms caught in various stages of their growth.*

*The element from which they may have originated becomes secondary: in manifesting themselves their completeness lies elsewhere, in the cognitive completion of the gaze of those who establish a dialogue with them.*

*The work is clearly a means, the form is an invitation to go beyond the form. Thinking of tribal art, in which an artefact has no value per se but as an instrument of connection between the visible and the invisible, I wonder how much your research also moves along this ridge.*

**Lupo Borgonovo:** I could think of all my works as a tribe.

In this group the members are united by the use of the same language, plus other dialects, and by some recurring somatic characteristics. This is a reference to the tribal term.

The forms I am more interested in are those that remind us of others: it happened, for instance, that someone has mistaken an umbrella for a bat. In Venice, years ago, I followed a course of a Dutch graphic designer who was obsessed by catachresis, a figure of speech for which one same word can indicate different things as for instance the neck of the bottle/the neck of the giraffe. These two ways of looking at and using forms and words influence my work. Rather than an invisible, it is more an augmented visible. That is what interests me, but it could also be a slogan of a company that produces glasses to watch virtual sunsets.

**FP:** *The dialogue with a form implies a sort of recognition. Anthropomorphic forms often return in your production, for instance EEE, 2013, later developed in Leglong, 2015, as legs of a mysterious body, or Coconut (Toffee), 2013, a bronze copy of a coconut that has as eyes two reflective spheres, or again Fruttolo, 2014, silicone moulds of exotic fruit that appear as remains of ancient bones. Thinking of the stoles that you have exhibited in your recent solo show, Alexandra, at the Milanese premises of the Galleria Monica De Cardenas – Chinese papers with acrylic decorations – paper treated this way takes on materiality and organic consistence. Rather than stoles, they could remind us of skins.*

*The skin is the boundary between the self and the world. Again the body, again an idea of threshold.*

**LB:** The works you are speaking of present different ways of working on the skin of things, for instance, the moulds I use for many sculptures are nothing more than casings that duplicate the negative imprint of a surface. Inside the Duomo in Milan there is a sculpture that depicts St. Bartholomew flayed, the saint has around his body the skin now detached. Even when approaching the sculpture it is not immediately clear that the body and the skin have been separated, this makes me think that the skin is something evident and indecipherable at the same time.

**FP:** *Something that is at the same time evident and indecipherable*

**Francesca Pagliuca:** *Nella tua ricerca il concetto di scultura si delinea essenzialmente come presentazione di forme. Forme che, nell'arco della tua produzione, ritornano e continuano a modificarsi, come organismi colti in varie fasi della loro crescita. L'elemento da cui possono essersi originate diventa secondario: nel manifestarsi la loro compiutezza risiede altrove, nel completamente cognitivo dello sguardo di chi vi si pone in dialogo.*

*L'opera è chiaramente un mezzo, la forma è un invito ad andare oltre la forma. Pensando all'arte tribale, dove un manufatto non ha valore in sé ma in quanto strumento di connessione tra il visibile e l'invisibile, mi chiedo quanto la tua ricerca si muova anch'essa su questo crinale.*

**Lupo Borgonovo:** Potrei pensare l'insieme dei miei lavori come una tribù. In questo gruppo i membri sono accomunati dall'utilizzo di uno stesso linguaggio, più altri dialetti, e da alcune caratteristiche somatiche ricorrenti. Questo è un riferimento al termine tribale.

Le forme che più mi interessano sono quelle che ne ricordano altre, è successo, per esempio, che qualcuno abbia scambiato un ombrello per un pipistrello. A Venezia, anni fa, ho seguito il corso di un grafico olandese che era ossessionato dalla catachresi, una figura retorica per la quale una stessa parola può designare cose diverse come ad esempio il collo della bottiglia / il collo della giraffa. Questi due modi di guardare e di usare forme e parole influenzano il mio lavoro. Più che un invisibile, un visibile aumentato. Questo è quello che mi interessa, ma potrebbe essere anche uno slogan di un'azienda che produce occhiali per ammirare tramonti virtuali.

**FP:** *Il dialogo con una forma implica una sorta di riconoscimento. Forme dall'aspetto antropomorfo ritornano spesso nella tua produzione, ad esempio EEE, 2013, più tardi sviluppate in Leglog, 2015, come gambe di un misterioso corpo, o Coconut (Toffee), 2013, copia in bronzo di un cocco che ha come occhi due sfere riflettenti o ancora Fruttolo, 2014, calchi in silicone di frutta esotica che appaiono come resti di antiche ossa. Pensando alle stole che hai esposto nella tua recente mostra personale Alexandra presso la sede di Milano della Galleria Monica De Cardenas – carte cinesi con decori in acrilico – la carta trattata in questa maniera acquista una matericità e una consistenza organica. Più che stole, potrebbero ricordare delle pelli.*

*La pelle è il confine tra il sé e il mondo. Ancora il corpo, ancora un'idea di soglia.*

**LB:** I lavori di cui parli presentano modi diversi per lavorare sulla pelle delle cose, per esempio, gli stam-



table also characterizes the titles of your works. For instance *Torta*, 2016, a sculpture that is a mixture of five elements, which comes about from a base that is a form for making hats but clearly refers to the form of a cake divided into several parts, or *Barka*, 2016, where found/threadbare objects find a sort of shelter in iron structures specifically designed to accommodate them. The evidence lies in an immediate, almost instinctual, connection that is established between the titles and the work which they refer to, the indecipherability is given by the constant presence of a residual margin, something that however evades and that maybe marks the common belonging to the tribe to which you referred before. You also explained to me how the title is important to you as sound...

**LB:** I choose words for their sound, I look for them without taking care of their meaning but only of their rhythm, I browse

Lupo Borghonovo, *Alexandra*, 2018, installation view, Galleria Monica De Cardenas, Milan. Photo Andrea Rossetti

pi che utilizzo per molte sculture non sono altro che involucri che duplicano l'impronta di una superficie al negativo. All'interno del Duomo di Milano c'è una scultura che raffigura San Bartolomeo scorticato, il santo ha intorno al corpo la propria pelle ormai staccata. Anche avvicinandosi alla scultura non è subito chiaro che il corpo e la pelle siano stati separati, questo mi fa pensare che la cute sia qualcosa di evidente e indecifrabile allo stesso tempo.

**FP:** Qualcosa al tempo stesso di evidente ed indecifrabile caratterizza anche i titoli delle tue opere. Ad esempio *Torta*, 2016, una scultura che è una fusione





the dictionaries of languages that I don't know and this allows me to relate to words as if they were obtuse presences or impenetrable surfaces. What I look for is a word that is linked to the image, with the precision that is typical of certain names that owners give to their dogs. Sometimes the letters collapse on a shape, other times the shape supports the letters as a cake does with candles.

**FP:** *Duplication returns in another line of your production, that of the "doubled" drawings – the Agua series, 2017 – drawings that come about from a process of duplication of a first mould that, in contact with water, is imprinted in specular fashion on the other half of the sheet.*

*As to say: the same drawing that presents itself to the gaze in two different ways.*

*I find it very interesting how in these works a dynamic perceptive space that tends towards sculpture emerges. Also in the drawings that you make with calligraphy brushes – the series Pababa, 2016, ink on paper – there is a sense of dynamism, the figures depicted seem to have weight, movement, it's difficult not to think of sculpture...*

**LB:** I started developing the *Agua* series after I forgot a preparatory drawing for an exhibition I was working on in the pocket of a pair of jeans. After washing them in the washing machine I found the drawing and once I opened it, the lines had multiplied because of the effect of movement and water. I have tried to refine and develop this technique in which the drawing is only partially made by me, and for the rest it is the result of chance and of the folds that precede the immersion in water.

To me they are like sheets that once opened keep for a certain time the folds as a kind of exhibited skeleton. The images I draw are ways to deepen or link together aspects that I develop in the sculptures.

In the *Pababa* series I use Chinese calligraphy brushes as if they were rubber stamps, namely in the way they should not traditionally be used. The characters, in these works on paper, are like talismans whose symbolism remains vague. Both series are carried out through repeated actions and randomness, for the rest they are very low bas-reliefs.

**FP:** *Another series of drawings titled Chevalon, which you presented again on the occasion of your recent solo exhibition, comes about instead from a process of subtraction. It is actually about a more complex matter: the drawings have been installed in relation to a cast of a tortoise, in which the imprint of the outside is inside. This form of organic nature, titled Konko, reproduced in bronze, positioned with the cavity upwards, converses with the drawings to the extent that they emerge from a sort of excavation, from a scraping of colour that covered them, which in turn reproduces a soft, organic form.*

*The figuration that emerges brings us back to medieval bas-reliefs, excerpts of narratives suspended out of their time, and also to the relationship with a "before" or an "after". This work touches upon some important strings: your relationship with the art of the past and in particular with a kind of art in which the individual authorship vanishes in favour of a choral production, but also the idea of art as sedimentation and revelation through processes that are much more similar to the world of nature.*

**LB:** The works on paper that represent an ivory saddle depicted from four viewpoints and the reversed carapace are works that move in an opposite but similar way. I wanted to place

above: Lupo Borgonovo, *Alexandra*, 2018, exhibition view, Galleria Monica De Cardenas, Milan. Photo Andrea Rossetti; below: Lupo Borgonovo, *Coconut (Toffee)*, 2013, bronze, stainless steel spheres, 25 x 25 x 25 cm. Courtesy the artist and Galleria Monica De Cardenas, Milan. Photo Andrea Rossetti



in cinque elementi, che nasce da una base di una forma per cappelli ma rimanda in maniera evidente alla forma di una torta divisa in più parti, o *Barka*, 2016, dove oggetti trovati/consunti trovano una sorta di ricovero in strutture in ferro appositamente progettate per accoglierle. L'evidenza sta in un collegamento immediato, quasi istintuale, che si crea tra i titoli e le opere a cui rimandano, l'indecifrabilità è data dalla presenza costante di margine residuale, qualcosa che comunque sfugge e che forse segna la comune appartenenza alla tribù a cui ti riferivi prima. Mi hai spiegato anche come il titolo per te sia importante in quanto suono...

**LB:** Scelgo le parole per il loro suono, le cerco senza curarmi del loro significato ma solo del loro ritmo, sfoglio i dizionari di lingue che non conosco e questo mi permette di relazionarmi alle parole come fossero presenze ottuse o superfici inespugnabili. Quello che cerco è una parola che si leghi all'immagine, con la precisione che hanno certi nomi che i padroni danno ai propri cani. A volte sono solo lettere che crollano su una forma, altre volte la forma sostiene le lettere come una torta le candeline.

**FP:** La duplicazione ritorna in un altro filone della tua produzione, quello dei disegni "raddoppiati" – la serie *Agua*, 2017 – disegni che nascono da un processo di duplicazione di una prima matrice che, a contatto con l'acqua, si imprime in maniera speculare sull'altra metà del foglio.

Come dire: lo stesso disegno che si presenta allo sguardo in due maniere differenti.

Trovo molto interessante come in questi lavori si configuri uno spazio percettivo dinamico che tende alla scultura. Anche nei disegni che realizzi con pennelli calligrafici – la serie *Pababa*, 2016, inchiostro su carta – si registra un senso di dinamicità, le figure ritratte sembrano avere peso, movimento, difficile non pensare alla scultura...

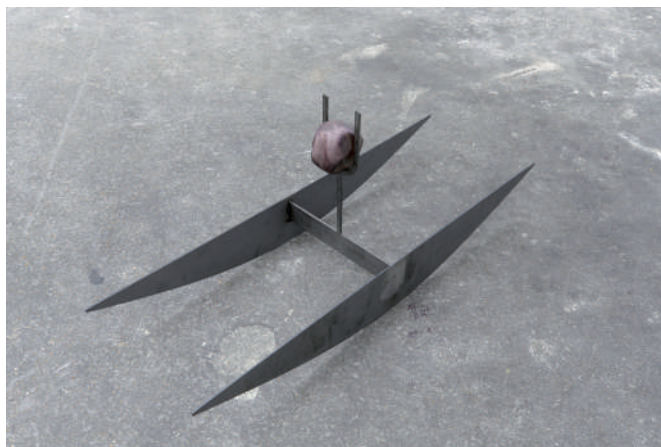
**LB:** Ho iniziato a sviluppare la serie *Agua* dopo aver dimenticato un disegno preparatorio per una mostra a cui stavo lavorando nella tasca di un paio di jeans. Dopo averli lavati in lavatrice ho ritrovato il disegno e una volta aperto le linee si erano moltiplicate a causa dell'effetto del movimento e dell'acqua.

Ho cercato di affinare e sviluppare questa tecnica in cui il disegno è solo in parte fatto da me, ed è per il resto frutto del caso e delle piegature che precedono l'immersione in acqua.

Per me sono come lenzuoli che una volta aperti conservano per un certo tempo le pieghe come una specie di ossatura esibita. Le immagini che disegno sono dei modi per approfondire o legare insieme aspetti che sviluppo nelle sculture.

Nella serie *Pababa* utilizzo pennelli calligrafici cinesi come fossero timbri, ovvero nel modo in cui tradizionalmente non andrebbero usati. I personaggi, in queste carte, sono come talismani la cui simbologia resta vaga.

Entrambe le serie si realizzano attraverso azioni ripetute e la casualità le differenzia, per il resto sono dei bassissimi rilievi.



above: Lupu Borgonovo, *Leglog*, 2015, polyurethane foam, pigment, iron, 185 x 30 x 39 cm. Courtesy the artist and Galleria Monica De Cardenas, Milan. Photo Andrea Rossetti; below: Lupu Borgonovo, *Barka*, 2016, iron, found object, 40,5 x 96 cm. Courtesy the artist and Galleria Monica De Cardenas, Milan. Photo Nicolas Brasseur

left: Lupo Borghonovo, *Torta*, 2016, bronze, 15 x 27 x 27 cm. Photo Nicolas Brasseur. Courtesy the artist and Galleria Monica De Cardenas, Milan; right: Lupo Borghonovo, *Pababa*, 2016, ink on paper, 50 x 35 cm. Courtesy the artist and Galleria Monica De Cardenas, Milan. Photo Andrea Rossetti

these works in the same room basing myself on a criterion of similarity; it is probably a choice that paradoxically enhances their differences: it is about two different procedures for achieving two different things, but which in the end resemble each other more than expected.

The concept of chorality, literally intended as choir manifests itself in the equilibrium as a result of the interdependence of the elements that make it up and in the emergence of values such as belonging. I think of the human being as a choir man in which the mind is something polymorphic and inhabited by many interdependent personalities. It is well known as in literature many authors have used pseudonyms in order to investigate different fields or simply to reinvent and renovate themselves. I look at the art of the past and the world of nature in the same way, an understandable narrative made up of fragments from which to draw on in order to bring them into other stories.

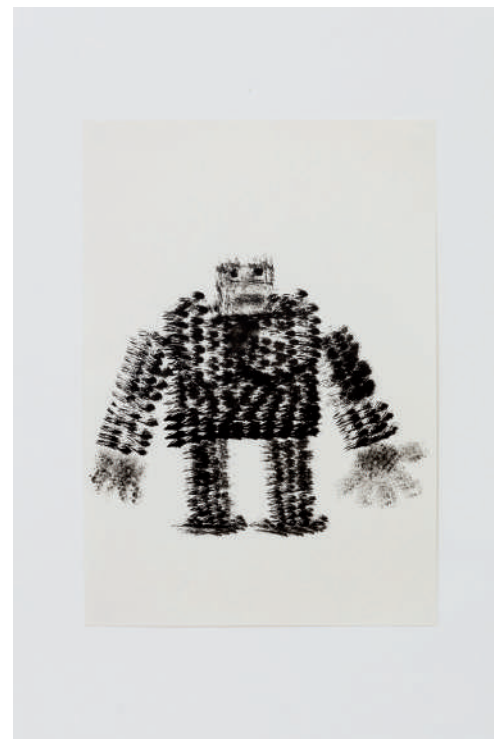
**FP:** *The choice of specific materials and objects to make casts or specific forms, as well as the particular installation solutions adopted, aim at generating perceptive shifts: what seems to be heavy maybe is not, what is heavy on the contrary suggests lightness. I think that this sort of ambiguity is a key passage that defines a difference with respect to an Arte Povera attitude. Also with respect to the process of realization of a work, in your acting with materials, rather than the process per se what becomes substantial is more the "simplicity of the gesture", as you called it, a defined passage through which the work appears.*

**LB:** In many comic *entr'actes* clowns use objects that represent precisely this ambiguity, I think of the giant hammer that is actually made out of foam rubber.

In a different way, the magic objects, which are very relevant in the folklore and fantasy tradition, are common objects that stand out from the others for their ability to give specific powers to those who seize them. If in the first example the hammer represents an idea of an "augmented visible", in the second what characterizes a magic wand are its invisible qualities.

In these contrapositions everything has a specific role in relation to something else, and here I return to the idea of tribe.

The simplicity of the gesture I'm interested in, is, instead, that expressed by the funambulist who walks on a rope stretched between two skyscrapers as if he were going for a little walk in the open air on a spring day.



**FP:** *Un'altra serie di disegni intitolati Chevalon, che hai presentato sempre in occasione della tua recente personale, nasce invece da un processo di sottrazione. In realtà si tratta di un discorso più complesso: i disegni sono stati allestiti in relazione a un calco di una testuggine, dove l'impronta dell'esterno è all'interno. Questa forma di natura organica, dal titolo Konko, riprodotta in bronzo, posizionata con l'incavo verso l'alto, dialoga con i disegni nella misura in cui questi emergono da una sorta di scavo, da una raschiatura del colore che li ricopriva che ricalca a sua volta una forma morbida, organica.*

*La figurazione che emerge ci riporta ai bassorilievi medioevali, come stralci di narrazioni sospese fuori dal proprio tempo e anche alla relazione con un "prima" o un "dopo". Questo lavoro tocca alcune corde importanti: il tuo rapporto con l'arte del passato ed in particolare con un tipo di arte dove viene meno l'autorialità individuale a favore di una produzione corale, ma anche l'idea di arte come sedimentazione e disvelamento attraverso processi molto più simili al mondo della natura.*

**LB:** Le carte che raffigurano una sella in avorio ritratta da quattro punti di vista e il carapace al contrario, sono lavori che si muovono in maniera opposta ma simile. Ho voluto porre queste opere nella stessa stanza basandomi su un criterio di somiglianza; è forse una scelta che paradossalmente ne amplifica le differenze: si tratta di due procedimenti diversi per realizzare due cose diverse, ma che in fin dei conti tornano a somigliarsi più del previsto.

Il concetto di corality, inteso letteralmente come coro, si manifesta nell'equilibrio come risultato dell'interdipendenza degli elementi che lo compongono e all'emersione di valori quali l'appartenenza. Penso all'essere umano come un uomo coro in cui la mente è qualcosa di polimorfo e abitata da più personalità interdipendenti. È noto come in letteratura diversi au-

tori abbiano utilizzato degli pseudonimi per indagare ambiti diversi o semplicemente per reinventarsi o rinnovarsi. Guardo l'arte del passato e il mondo della natura allo stesso modo, un racconto incomprensibile fatto di frammenti dai quali attingere per portarli in altre storie.

**FP:** *La scelta di determinati materiali o oggetti per realizzare calchi o determinate forme, come anche le particolari soluzioni allestitive adottate, mirano a generare slittamenti percettivi: ciò che sembra greve magari non lo è, ciò che lo è suggerisce invece levità. Questa sorta di ambiguità penso sia un passaggio chiave che definisce uno scarto rispetto a un'attitudine poverista. Anche rispetto al processo di realizzazione di un'opera, nel tuo agire con i materiali, più che il processo in sé diventa sostanziale quella che hai definito "semplicità del gesto", un passaggio definito attraverso cui l'opera appare.*

**LB:** In molti siparietti comici i clown utilizzano oggetti che rappresentano precisamente questa ambiguità, penso al martello gigante che in realtà è di gomma-piuma.

In modo diverso, gli oggetti magici, che hanno molta rilevanza nella tradizione folkloristica e fantasy, sono oggetti comuni che si distinguono dagli altri per la loro capacità di conferire determinati poteri a chi se ne impossessa. Se nel primo esempio il martello rappresenta un'idea di "visibile aumentato", nel secondo ciò che caratterizza una bacchetta magica sono le sue qualità invisibili.

In queste contrapposizioni tutto ha un ruolo specifico in relazione a qualcos'altro e qui ritorno all'idea di tribù.

La semplicità del gesto che mi interessa, invece, è quella espressa dal funambolo che cammina su una corda tesa tra due grattacieli come se stesse facendo quattro passi all'aria aperta in una giornata di primavera.