

ALAIN CUEFF

ALIGHIERO e BOETTI:



Das Paradox und sein Double

ALIGHIERO E BOETTI, GEMELLI (ZWILLINGE / TWINS), 1968

(Photo: Paolo Mussat Sartor)

AXONOMETRIE

Das Werk von Alighiero e Boetti ist sich nie ähnlich: Es hegt seine ursprüngliche Unähnlichkeit sowohl in den Objekten, durch die es sich aktualisiert, als auch im Bereich seiner Anliegen.

ALAIN CUEFF ist Kunstkritiker in Paris.

Man könnte nicht nur ein, sondern mehrere Zentren ausmachen, um die es kreist, eine ganze Reihe von Ebenen, deren komplexe Affinitäten ein Gebäude bilden, in welchem sich Ordnung und Unordnung verschränken, das Paradox an die Tautologie grenzt, die Abstraktion mit dem Konkreten um Unmittelbarkeit rivalisiert. Die Bezie-

hungen zwischen den einzelnen Werken sind nicht abgeschlossen, sie stellen sich auf unvorhersehbare Weise laufend her: So gewährleistet die Zeit, die sich das Gebäude zu eigen macht, einen Zusammenhalt, den die Verweigerung einer prinzipiellen Kontinuität zu bedrohen schien. Unmöglich, es mit einem Blick zu erfassen; nicht so sehr, weil einzelne seiner Teile unsichtbar bleiben, sondern weil der Teil nie für das Ganze steht infolge seiner Wandelbarkeit und Unabgeschlossenheit. Die ideale Wahrnehmung dieses Werks – eine, die seine Mängel als Möglichkeiten einschliesse – wäre axonometrisch, wobei jede Ebene ihre relative Transparenz in bezug auf das Ganze enthüllen

würde, so dass die Gesetze von Ursache und Wirkung ausser Kraft träten.

Von den in prekärem Gleichgewicht befindlichen Papierteller-SÄULEN (1966) zu den POSTARBEITEN (1974), wo die scheinbar ungeordneten Briefmarken in Wirklichkeit sorgfältig geordnet sind, von PING-PONG (1966) zu DIE NATUR – EINE DUNKLE SACHE (1984) wechselt man einen Code, ein System, wobei es beide Male um die Organisation alltäglicher Motive geht. Weit davon entfernt, das Werk als Ganzes festlegen zu können, sind diese Systeme durch ihre Schlichtheit und Besonderheit, ausdrücklich auf die Elemente beschränkt, auf die sie sich beziehen.

“WHAT YOU SEE IS NOT WHAT YOU GET”

In den POSTARBEITEN – 720 Briefe, mit sechs Marken verschieden frankiert – erzeugt das systematische Inventar der Dispositionen nicht eine Form, sondern eine eigenartige Bewegung kolorierter Figuren, die sich im spiegelbildlichen Verhältnis des ersten und des letzten Briefes ausdrückt. Dieser Ablauf stiftet ein Spiegelprinzip, das keinerlei Aussen reflektiert und, kraft dieses Ausschlusses, den Raum von Bewegung befreit. Der Prozess der Permutation verbirgt sein Resultat so geschickt, dass man nicht weiss, wer steuert – ob das System oder die Brief-Umschläge. Wir befinden uns an den geteilten und unabsehbaren Grenzen der Schwierigkeiten, die das Werk durchdringen, Schwierigkeiten, für die es keine Lösungsvorschläge gibt. Die Umkehrbarkeit der Satzungen, die Begegnung zwischen der spiegelbildlichen und der mimetischen Dimension machen aus dem Sichtbaren ein Feld der Verwandlung, dem der Blick als solcher nicht beikommt. Was zuerst gesehen wird, ist nicht das, was uns gezeigt wird. Notwendiger Nebensatz: Was uns gezeigt wird, ist nicht zwangsläufig das, was zu sehen ist. Diese Flucht des Sichtbaren erscheint dabei keineswegs als Gegenstand einer Grundsatzklärung, sie vollzieht sich vielmehr jedesmal neu vor unseren Augen, in der bedrängenden Gegenwärtigkeit der Kopräsenzen.

Der Code wird paradoxerweise undurchsichtiger, wenn er, in Form einer Inschrift oder eines Titels, die klärende Lektüre seiner selbst anbietet. Die Kommata, die auf zwei mit Kugelschreiberschräffuren versehenen Tafeln den Buchstaben des Alphabets zugeordnet sind, bilden in senkrechter Reihe den Titel des Werks: METTERE AL MONDO IL MONDO (1973–1979). Zwischen der Natur des Codes und seiner Botschaft einerseits, zwischen seiner Zweckbestimmung und seiner Übermittlungsart andererseits gibt es unaufhebbare Widersprüche. Gleichzeitig gibt es keinerlei Schauspiel: Die Welt ist ein Innen ohne Hülle, dessen hier dargebotene Manifestation jedem veranschaulichenden Bewusstsein, jedem Willen zur Darstellung vorausgeht. Die codierte Sprache kann somit in ihren allmächtigen, doch unfassbaren Referenten eindringen.

Durch die Disfunktion des Codes und durch die Provokation der Widersprüche führt uns METTERE AL MONDO IL MONDO in die ungewöhnliche Präsenz der Welt gegenüber sich selbst ein, der Welt, die durch ein nicht zu beschreibendes Verfahren auf die Welt gebracht wird, geboren und wiedergeboren in einer ständigen Virtualität – ausserhalb ihrer Realität und ausserhalb jeder Enthüllung. Eine solche Wahrnehmung der Welt ist nur möglich, weil Boetti seine Kunst nicht auf

manichäische Oppositionen gründet. Die Sprache, das Bild, die Zahl sind Virtualitäten, die die Oppositionen zu variablen Abstufungen verändern und, durch Überspitzung der Logik, ihrem Gegenteil zuführen können. Gleichzeitig sind die Schraffierungen, Schattierungen und Kommata nie in ihrer

Bedeutungsfunktion gefangen, sie sind ebenso sehr Abstraktionen, die als solche operieren. Die Solidarität der Gegensätze, die Kurzschlüsse der abstrakten und figurativen Ebene weben ein imaginäres Netz, wo das Sichtbare permanent in die Falle zu gehen droht.

DENKEN HEISST AUGENSCHMERZEN HABEN F. PESSOA

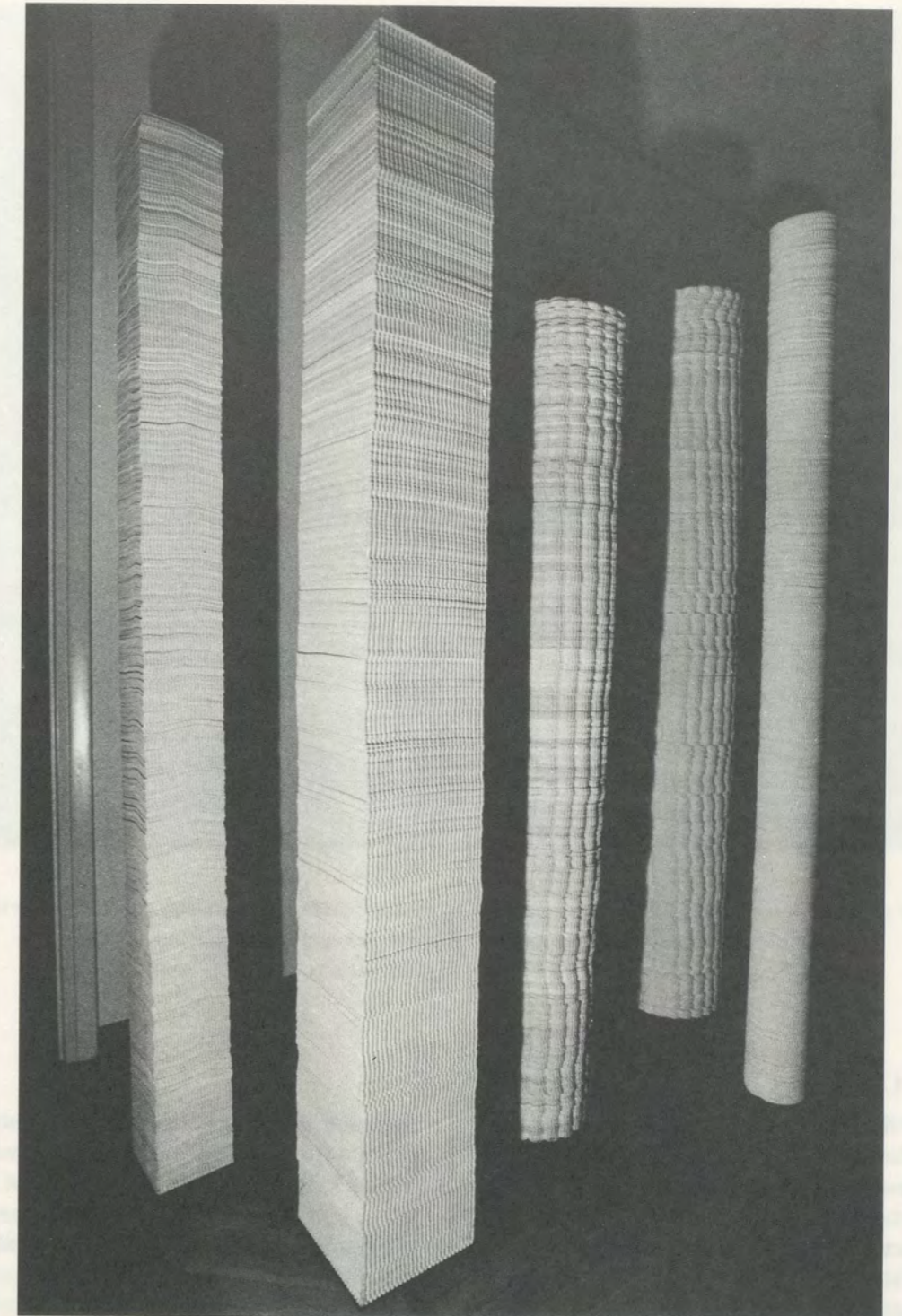
NIENTE DA VEDERE NIENTE DA NASCONDERE gibt dem Blick ein endgültig unlösbares Rätsel auf. Dieser Metallrahmen, der in zwölf Quadrate unterteilt ist und ebensoviele durchsichtige Glasplatten enthält, bietet nur seine unermessliche Präsenz dar, eine Präsenz gleichgültig gegenüber jedem Ereignis, gegenüber jeder Funktion und jedweder Logik. Die beiden Sätze, die den Titel bilden, müssten antithetisch sein: wenn es heisst, es gebe nichts zu sehen, so, weil etwas versteckt ist; wenn nichts versteckt ist, gibt es auch etwas zu sehen. Diese Glastafel beweist, dass dem so nicht ist, trotz unserer logischen Forderungen, trotz der Intentionalität unseres Blicks. Dieses Werk ist in seiner Autonomie viel verwirrender als ein Ready-made: Jeder metaphysischen Instanz unwiderruflich entzogen, bietet es sich in einer subtilen Wörtlichkeit und ohne Objekt dar.

Eine bestimmte Richtung in der Gegenwartskunst zeigte sich bestrebt, die Grundlagen der Kunst durch autoreflexive und autokritische Praktiken zu denunzieren; sie konnte und wollte das jedoch nur innerhalb der engen Grenzen der Geschichte und der Darstellungsformen der Kunst tun. Das Konzept erscheint hier durch die ideologischen und/oder bildnerischen Grenzen veranschaulicht, die solcher Gebrauch impliziert. Während die Konzeptkunst von der Kunst ausgeht, um davon gewisse Konzepte abzuleiten, geht Boetti von alltäglichen Materialien aus, um zu dem zu gelangen, was sich als Kunst erweist. Dieses Charakteristikum unterscheidet die *arte povera*, der Boetti seit seinen Anfängen zugeordnet wird, bezüglich der Herstellung und Bestimmung der Kunst wesentlich von angelsächsischen Praktiken derselben Zeit.

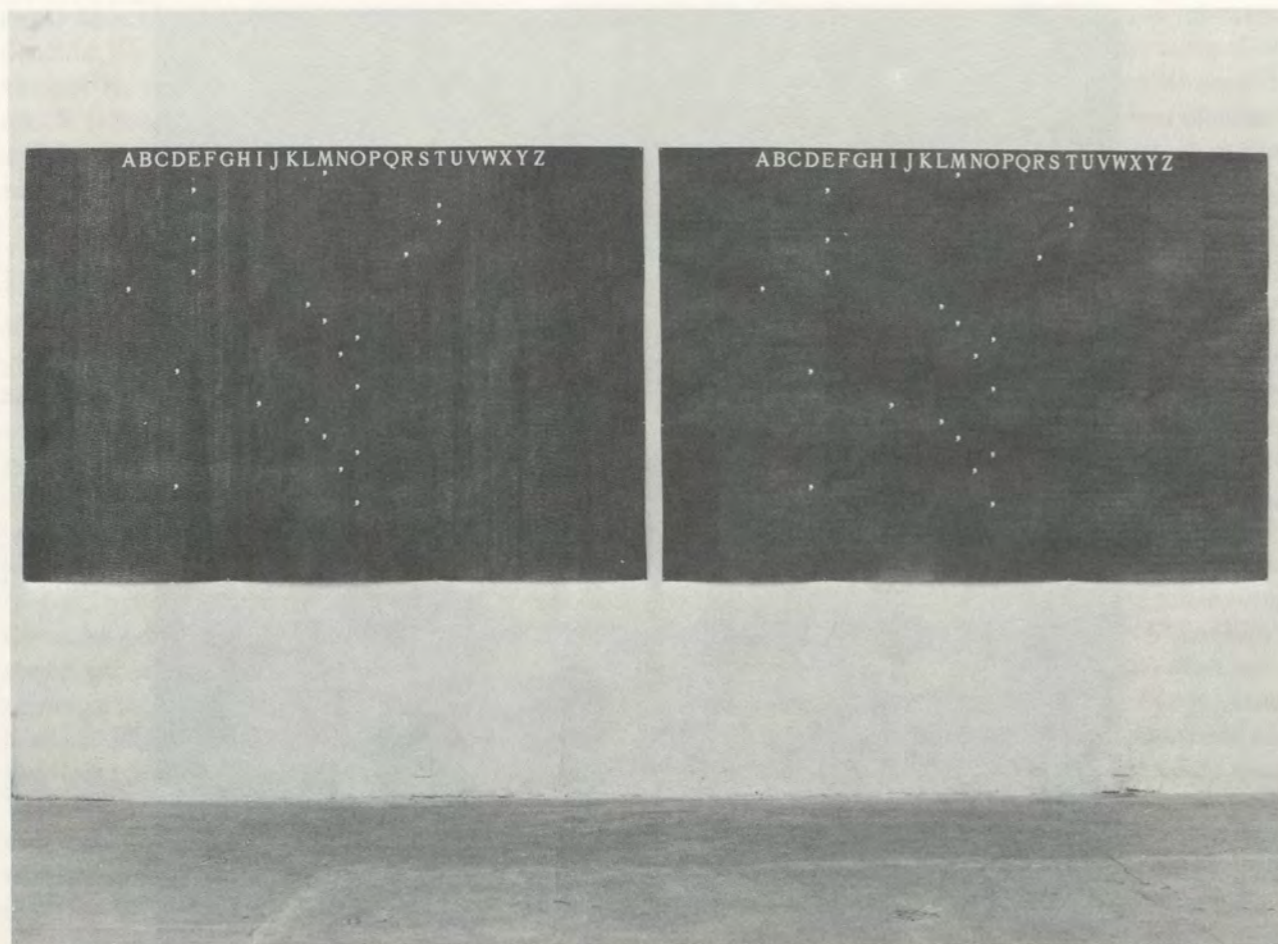
Boetti ist ein Erfinder besonderer Art: Die Erfindung interessiert ihn nicht hinsichtlich der Produkte, sondern hinsichtlich der vielfältigen Möglichkeiten und Anwendungsbereiche, die sie in sich birgt. Ein beispielhafter Reisender und Spieler, versucht Boetti durch die Erfindung hindurch das Geistige zu vergegenständlichen, mittels einer Alchemie ohne Zweckbestimmung und ohne a priori determinierte Elemente. Die Tatsache, dass sein Werk stets von Augenblicken der Realität, nicht von der Realität selbst ausgeht, erlaubt ihm, jede Adaptation auszuschliessen, Transzendenz und Formalismus zu vermeiden, die Disponibilität zu verstärken und den Gedanken zu «temporalisieren».

Die JAHRESLAMPE (1966) ist eine einfache schwarze Kiste mit einer grossen Glühbirne hinter Glas, die unversehens einmal im Jahr während elf Sekunden brennt. Die Wahrscheinlichkeit, dass man tatsächlich sieht, wie sie angeht, ist extrem reduziert, bleibt operativ: Der Blick, vom Anspruch des Sichtbaren befreit, wird zum bewussten Mitspieler der Zeit, in der er sich unentwegt entfaltet.

So wie die JAHRESLAMPE das Ereignis, das sie in sich trägt, nicht etwa erinnert, sondern im Gegenteil vergisst, so frischt auch 1984 keinerlei Erinnerung auf. Boetti entzieht den Zeitschriftenumschlägen ihre Ereignis- und Bildbedeutung, um sie in süssliche Marken der verrinnenden Zeit zu verwandeln, einer Zeit, die keinerlei Präsenz mehr besitzt. Diese Arbeit ist mitnichten ikonoklastisch oder polemisch: Was die Medien als Bild anbieten, erhält unerbittlich eine neue Bestimmung als Zeichen, nach demselben Prinzip der Umkehrung, das den Zeichen (Zahlen, Buchstaben, Wörtern usw.) den Status eines Bildes verleiht.



ALIGHIERO E BOETTI, COLONNE (SÄULEN / COLUMNS), 1968,
PAPIER UND EISEN / PAPER AND IRON, CA. 250 cm / 98". (Photo: Giorgio Colombo)



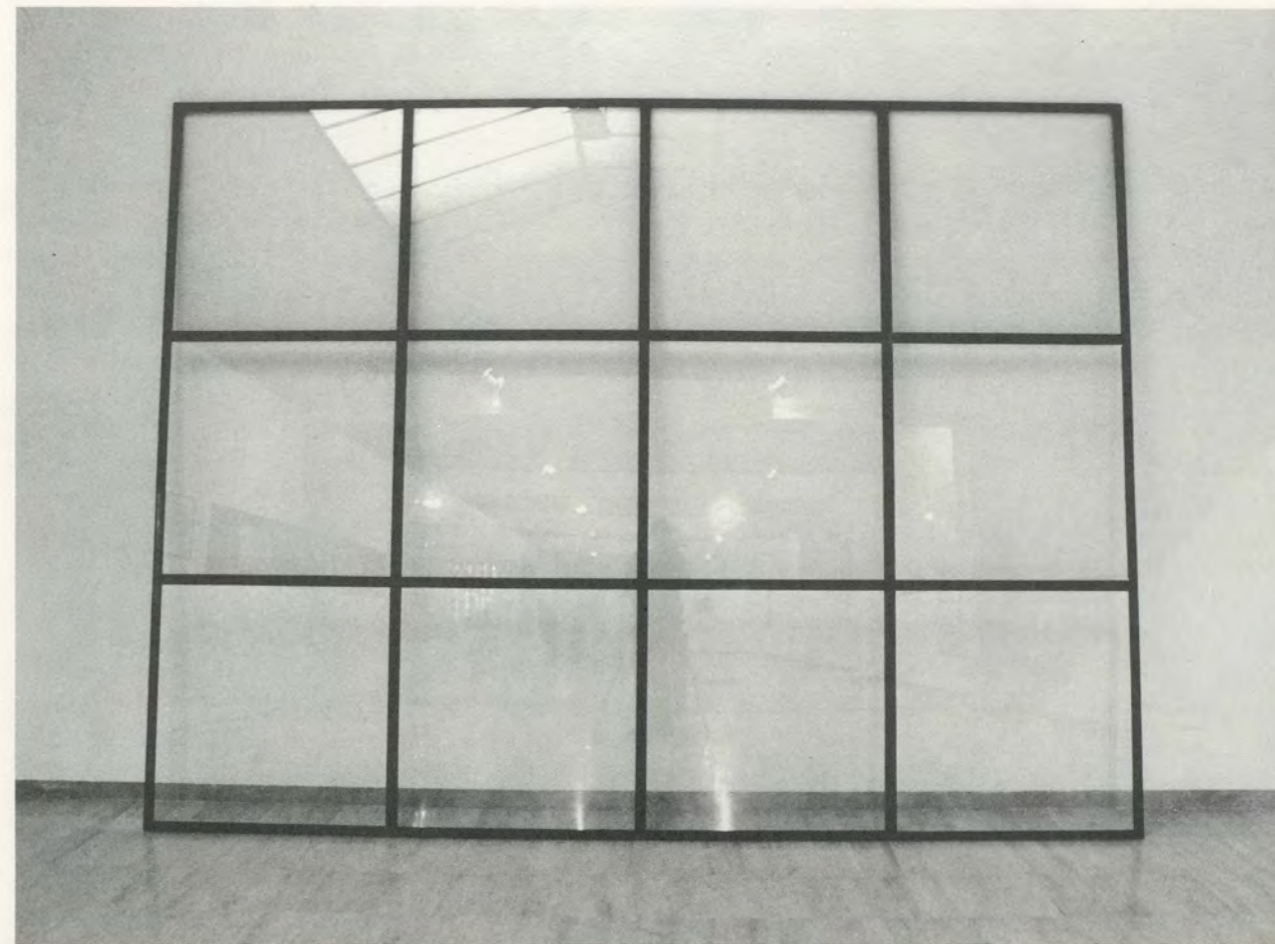
ALIGHIERO E BOETTI, *METTERE AL MONDO IL MONDO* (DIE WELT IN DIE WELT SETZEN / PUTTING THE WORLD INTO THE WORLD), 1972,
KUGELSCHREIBER AUF PAPIER / BALL POINT PEN ON PAPER, JE 150 x 250 cm / 59 x 98½" each.
(Photo: Giorgio Colombo)

TAUTOLOGIEN, DAS DOUBLE

Zwischen Symbol und Signal angesiedelt, stellen die Fahnen in *MAPPA* (KARTE, 1971) die Verbindung zum Land, das sie repräsentieren, durch einen Kurzschluss her, der Ausdehnung ausschliesst zugunsten einer Wörtlichkeit, wie wir sie ähnlich in *NIENTE DA VEDERE NIENTE DA NASCONDERE* finden. Die Fahnen figurieren an Ort und Stelle der Länder, wobei sie deren Konturen annehmen und die Welt mit einer ihrer elementarsten Realitäten versehen. Die Erfindung könnte

hier merkwürdig entwertet erscheinen: dennoch heisst es das Feld der Erfindung erweitern, wenn man die Welt reproduziert, wie sie ist. In ihre tautologische Gegennatur geworfen, entledigt sich die Erfindung all ihrer Grenzen, und alles steht der Erfindung offen.

DIE TAUSEND LÄNGSTEN FLÜSSE DER WELT (1970/77) stellt ein Werkensemble dar, das ein Buch sowie zwei in jahrelanger Arbeit entstandene Tapisserien aus Afghanistan umfasst. Die tausend

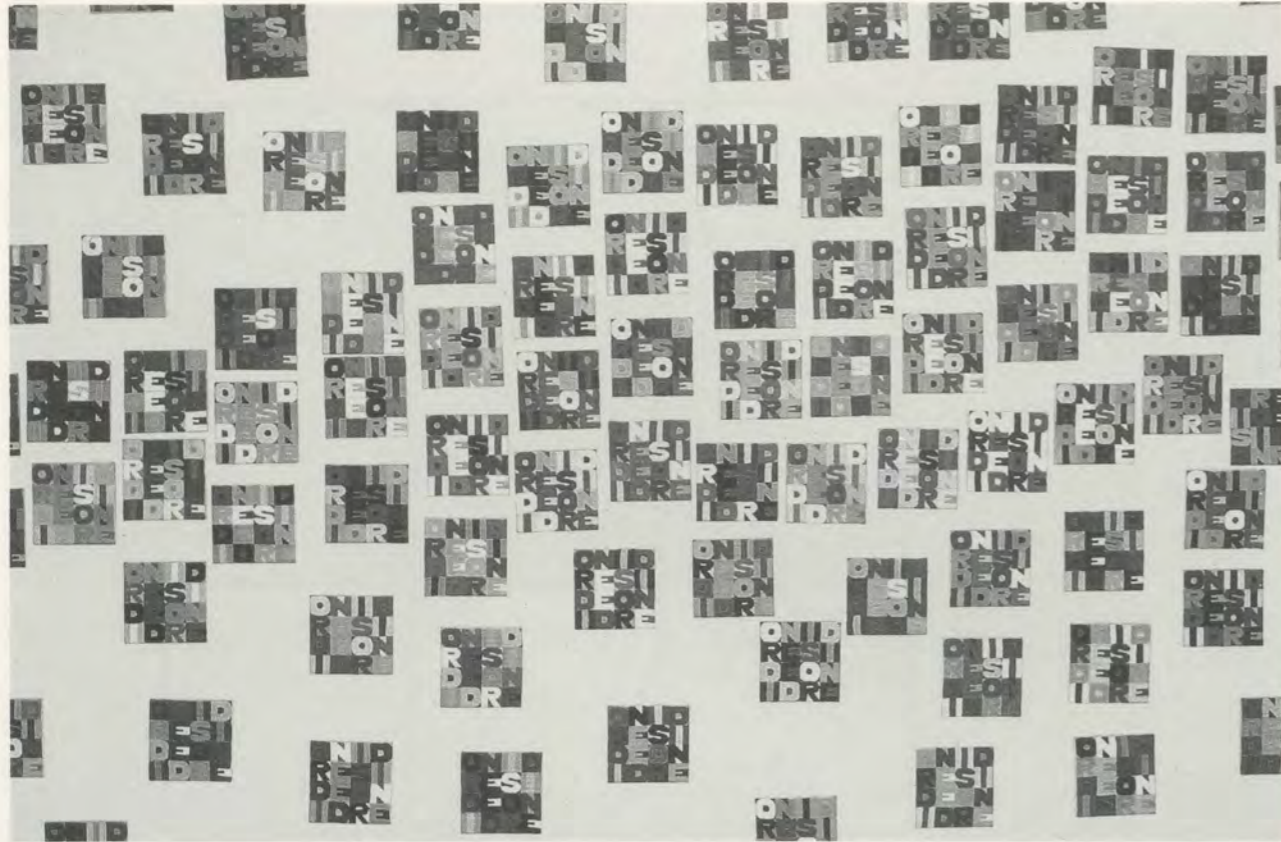


ALIGHIERO E BOETTI, *NIENTE DA VEDERE NIENTE DA NASCONDERE*
(NICHTS ZU SEHEN, NICHTS ZU VERSTECKEN / NOTHING TO SEE, NOTHING TO HIDE), 1969,
EISEN UND GLAS / IRON AND GLASS, 300 x 400 cm / 118½" x 157½". (Photo: Giorgio Colombo)

Namen, begleitet von ihren Klassifizierungsnummern, defilieren in engen Reihen, in einer von Computern inspirierten Schrift: Flussnamen und Namensfluss zugleich, enthalten auch diese Tapisserien die Welt in ihrer Gesamtheit, diesmal als weite bewässerte Ebene gesehen, die ausschliesslich dem Bereich des Imaginären angehört. Die Flüsse sind in ihrer Vielfalt eins; ihre geographische Distanz und namensmässige Verschiedenheit ist kein Hindernis für die Kontinuität: die

Welt ist Fluss. Bachelard schreibt: «Eine Perversion ist es, die die Ozeane salzig gemacht hat.»

Dieses polymorphe Werk ist ein klassifikatorisches Nachahmungsspiel der Humanwissenschaften. Nachdem Boetti über geographische Institute der ganzen Welt alle nur erdenklichen Informationen über die Flüsse gesammelt hat, entscheidet er sich, letztere nach ihrer Länge zu ordnen. Ausser den divergierenden Zahlenangaben, wie sie für die einzelnen Flüsse vorliegen, muss eine strenge Klas-



ALIGHIERO E BOETTI, ORDINE E DISORDINE (ORDNUNG UND UNORDNUNG / ORDER AND DISORDER) 1973,
STICKEREI AUF LEINWAND / EMBROIDERY ON CANVAS, 18 x 18 cm / 7 x 7", 100 Stück / pieces.

(Photo: Giorgio Colombo)

sifizierung auch Namensänderungen berücksichtigen sowie jene Stellen, wo Nebenflüsse in den Hauptstrom münden usw. Oft bildet daher die Willkür die einzige Zuflucht, und diese auf den ersten Blick tadellos geordnete Abfolge erweist sich in Wirklichkeit als verfälscht, kann man doch zwischen dem Buch und der Tapisserie gewisse Abweichungen feststellen.

Ordnung und Unordnung sind weit mehr als interdependent: Ohne äquivalent zu sein, enthalten sie sich gegenseitig in einer hermetischen Art und Weise. Letzteres veranschaulicht die Serie ORDINE DISORDINE (ORDNUNG UNORDNUNG, 1973), bestehend aus hundert bestickten Tafeln, auf

denen die Buchstaben ordinesordine sich zu diversen Reihenfolgen vermischen. Das Auseinanderdriften der Gegensätze spielt sich hier in einer mimetischen Dimension ab: Die Welt, diese Welt da, befindet sich in der Position des Chaos. Doch das Chaos wird mit dem Chaos konfrontiert in einem unendlichen Spiegel, in welchem die Ordnung zum Double der Unordnung wird. Diese Teilung der Welt allein genügt, um letztere in ein imaginäres Unendliches einzuschreiben, wo der Geist mit dem Blick rivalisiert.

Es gibt nur ein unfehlbares Mittel zur Überwindung der Widersprüche und Paradoxe: Man versetzt sie in das konstante Double der Welt. Das



ALIGHIERO E BOETTI, MAPPA (LANDKARTE / MAP), 1971,
STICKEREI AUF LEINWAND / EMBROIDERY ON CANVAS, 232 x 380 cm / 91 1/2 x 149 7/8".

(Photo: Giorgio Colombo)

Double ist weder eine Geste, Attitüde noch ein Verfahren, sondern eine transformierende und rekreierende Instanz, die den Gegenstand und sein Bild trennt, indem sie die Beziehungen zwischen denselben neu gestaltet und dem einen das Wesen des andern zuschreibt in einer Bewegung unendlicher Austauschbarkeit. Das Double im Werk von Alighiero e Boetti gehört nicht zum Bereich des Scheins, sondern zu dem der Realität, die es sich zu eigen gemacht hat. Boetti erreicht es übrigens nicht nur durch eine extensive Verwendung von Spiegeln, sondern vor allem durch die Nachahmung und die Tautologie, welche letztere die ursprüngliche Einheit in eine zugleich offene, kri-

tische und ironische Ökonomie zwingen, was unsere starren Darstellungssysteme betrifft. Das gleiche gilt für die Erfindung, das Paradox und die Tautologie – ihre provisorischen Resultate sind nicht in ihrer Dialektik allein auszumachen, sondern verändern sich ständig und werden verändert – über sich selbst und über ihre Objekte hinaus. Durch ihre Widersprüche und Nachahmungsspiele wird die Kunst zu einem Werkzeug der Veränderung der Realitäten, die allesamt umkehrbar sind. Mit einer einzigen Ausnahme, die für Boettis Werk massgeblich ist: Die Kunst der Nachahmung schliesst die Nachahmung der Kunst aus.

(Übersetzung aus dem Französischen: Ilma Rakusa)

ALIGHIERO e BOETTI: Paradox and its Double

AXONOMETRY

The work of Alighiero e Boetti never resembles itself. Its original dissimilarity is fostered by the objects through which it is actualized and by the range of its concerns. It is possible to establish not only one, but several centers around which it orbits, laying out in tiers a set of planes whose complex affinities erect an edifice where order and disorder are interwoven, where paradoxes border on tautologies and the abstract and the concrete compete for immediacy. The open-ended relationships between the pieces continuously and unpredictably establish themselves, so that the time appropriated by the edifice secures the cohesion, which seemed to be threatened by the rejection of a basic continuity. It is therefore impossible to take in the work at a glance, not so much because its parts remain invisible,

but because a part never stands for the whole due to the vicissitudes of its variations. The best apprehension of this work – ideally integrating its faults as possibilities – would be axonometric, with the transparency of every plane exposed in relation to the whole, eliminating the laws of cause and effect.

From precariously balanced COLUMNS of paper plates (1966) to POSTAL WORKS (1974) of stamps in apparent disorder, yet actually carefully ordered; from PING PONG (1966) to NATURE: A SHADY BUSINESS (1984), we pass from one code or system to another. Each of them proposes a particular way of ordering everyday motifs. Far from being able to determine the work as a whole, these systems are expressly limited to the elements to which they apply thanks to their simplicity and to their particularity.

ALAIN CUEFF is an art critic living in Paris.

“WHAT YOU SEE IS NOT WHAT YOU GET”

In POSTAL WORKS, 720 letters are stamped each with six stamps in a different sequence. The systematic inventory of the positions does not produce a form, but a singular movement of coloured figures, contained within the mirror relationship between the first letter and the last. This process establishes a mirror principle which does not reflect any exteriority and thus frees the space of movement. The permutation conceals its result so well that it is impossible to say which element has a more active role: the system or the envelopes. We are confronted with boundless dividing lines between topics that invade the work and to which there is no proposed solution. The positions are reversible, the mimetic and specular dimensions coincide: all this turns the visible into a field of transformations that escapes visual grasp. What is seen at first glance is not what is shown, and as an inevitable corollary, what is shown is not necessarily what is to be seen. This evasion of the visible is not the subject of an underlying credo; it takes place each and every time it appears in the extreme actuality of co-presences. Paradoxically, the code becomes even more opaque when an interpretation is given in the form of a title or an inscription. The commas which indicate the letters of the alphabet on two panels covered with strokes of ball-point pen organize the title of the work in vertical

columns: METTERE AL MONDO IL MONDO (1973–1979). There are irreducible disproportions between the nature of the code and its message on the one hand and its purpose and its mode of transmission on the other hand, so that there is no performance: the world is an interiority without an envelope. Its manifestation, as it is given here, precedes any imagining consciousness, any will for representation. The coded language can then sink into the ubiquitous but elusive referent.

Through the dysfunction of the code and the induced disproportions, “Mettere al mondo il mondo” introduces us to the uncanny relation of the world to itself, brought into itself by an indescribable operation, born and still to be born in its constant virtuality, beyond reality and beyond revelation. This perception of the world is possible because Boetti’s art is not based on Manichean oppositions. Language, image and number are virtualities which modify opposition in varying degrees and can stretch logic until opposites meet. At the same time the cross-hatching, the stamps and commas never become prisoners of their signifying functions: they are also abstractions and operate as such. The interdependence of the contraries and the short-circuits of abstract and figurative dimensions weave an imaginary net which constantly threatens to trap the visible.

“THINKING MEANS YOUR EYES HURT” F. PESSOA.

NIENTE DA VEDERE NIENTE DA NASCONDERE embodies a visually utterly insoluble riddle. The metal framework divided into twelve squares and framing twelve transparent panes of glass offers only its immeasurable presence, indifferent to any event, function or logic. The two clauses in its title should be antithetic; if there is nothing to be seen, then something must be hidden; if nothing is hidden, something must be seen. The panel of glass proves that this is not the case, despite the logical laws that govern the intentionality of our contemplation. The autonomy of this work makes it much more disconcerting than a ready-made. Irrevocably devoid of metaphorical reference, it exposes itself in subtle objectless literality. Certain manifestations of contemporary art have sought to denounce the foundations of art through self-reflexive and self-crit-

ical practices, but only within the narrow parameters of the history and representation of art. The concept is therefore illustrated within the ideological and/or pictorial constraints which such a usage implies.

Conceptual art starts with art to deduce from it certain concepts whereas Boetti starts with everyday materials to end up with something that turns out to be art. In terms of the production and the purpose of art, this feature fundamentally distinguishes Arte Povera (with which Boetti has been associated since his beginnings) from the anglo-saxon practices of the same period.

Boetti is a special kind of inventor: he is not interested in the outcome of his products, but in the vast potential of their inherent applications. By going

through invention, Boetti – a model traveller and game-player – achieves reification of the mental world thanks to an undefined alchemy that is not determined a priori. The fact that his works always start with moments of reality and not with reality itself enables him to ignore adaptation, to avoid transcendence and formalism, to strengthen the availabilities and to give thought a temporal dimension.

ANNUAL LAMP (1966) is a simple black box with a big bulb under a pane of glass. The bulb lights up once a year for eleven seconds. The probability of seeing it lit is extremely reduced in practice, but still operative: per-

TAUTOLOGIC, THE DOUBLE.

Half way between the symbolic order and the code of signals, the flags in MAPPA (MAP, 1971) establish a rapport with the countries they represent through a short-circuit which eliminates all dimensions in favor of a literality very close to that of NIENTE DA VEDERE NIENTE DA NASCONDERE. Standing for countries and fitting their outlines, the flags fill up the world with one of its most elementary realities. The invention might seem notably undervalued here. But reproducing the world as it is still enlarges the field of invention, freed of all its limits as it moves, against its nature, towards tautologic: everything is then still to be invented.

THE THOUSAND LONGEST RIVERS IN THE WORLD (1970/77) is an ensemble of works including a book and two tapestries, executed over a period of many years in Afghanistan. The thousand names with classification numbers march by in closed ranks of computer-like writing. Names of rivers and rivers of names, these tapestries embrace the whole world, seen this time as a large irrigated expanse which now belongs exclusively to the imagination. The rivers are one in their variety. Their geographical and nominal spread does not detract from their continuity: the world is flow. Bachelard writes: "It was a perversion to salt the oceans." This polymorphous work mimes the classification of the human sciences. Having researched the rivers in geographical institutions all over the world, Boetti has chosen to class them by length. In addition to dealing with inconsistent figures given for the same river, a rigorous classification must take into account

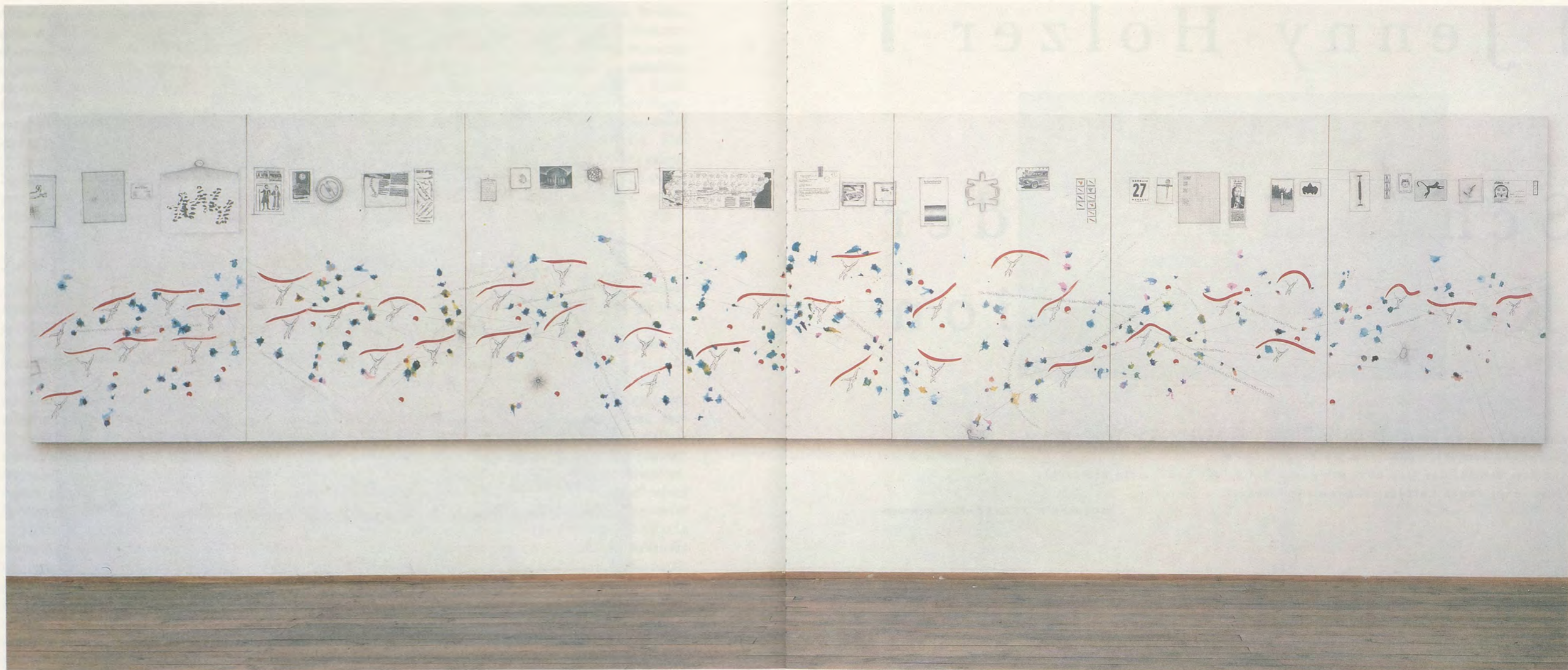
ception, no longer conditioned by the visible, becomes an immanent component of the time in which it unceasingly takes place. ANNUAL LAMP is not a memorial work, in fact it ignores the event which it embodies. Neither does 1984 bring back any memories. Boetti eliminates any event or image value that these magazine covers might have and turns them into sweetened marks of passing time which no longer exists. This work is not the least iconoclastic or polemic: the images presented by the media inexorably acquire new meaning as signs, just as signs (numbers, letters, words, etc.) conversely acquire the status of images.

the changes of names, the places where a tributary joins a principal river, etc. As a result, classification often has to resort to arbitrary decisions and the sequence which at first glance seems to be impeccably ordered is actually so distorted that in some cases the book and the tapestries do not even coincide.

Order and disorder are much more than just interdependent; although they are not equivalent, they mutually and hermetically contain each other, as illustrated by the series ORDINE DISORDINE (ORDER DISORDER, 1973), which consists of a hundred embroidered panels with the letters "ordinedisordine" mixed up together in random sequence. Here, the contraries disperse in a mimetic dimension: the world itself is in chaos. But chaos faces up to chaos in an endless mirror where order becomes the double of disorder. This partition of the world is enough to register the latter in imaginary infinity, where mind competes with vision. There is only one infallible way to overcome contradictions and paradoxes; they must be immersed in the constant double of the world. The double is not a gesture, nor an attitude, nor a process, but an instance of transformation and re-creation which separates the thing

ALIGHIERO E BOETTI, AFGHANISTAN, 1974.
720 STAMPED ENVELOPES MOUNTED ON BOARD, 6 PANELS
MEASURING 65½ x 47¼", WITH LETTERS BOUND IN BOOKFORM
(DETAIL) / 720 FRANKIERTE BRIEFUMSCHLÄGE AUF KARTON AUF-
GEZOGEN, 6 TEILE À JE 166,4 x 120 cm, MIT ALS BUCH GEBUNDENEN
BRIEFEN (DETAIL). (Photo: Ivan Dalla Tana)





from its image redistributing the two in new relationships and giving to the first the essence of the second in a movement of endless interchangeability.

In the work of Alighiero e Boetti, the double does not have the nature of a simulacrum, but of a reality that it has appropriated. This reality is achieved not only through an extensive use of mirrors, but above all, through imitation and tautology which forces the original unity to adopt an open, critical and ironic economy

in place of our rigid systems of representation. Similarly, inventions, paradoxes and tautologies are not defined by dialectics alone, but go on transforming and being transformed beyond themselves and beyond their objects. Through contradiction and imitation, art transforms realities which are all reversible – with one exception that is essential to Boetti's work: the art of imitation precludes the imitation of art.

(Translation from the French: Magdalena Zajac)

ALIGHIERO E BOETTI, UNTITLED / OHNE TITEL, 1987.

INK, PENCIL, COLLAGE ON PAPER ON CANVAS / TUSCHE, FARBSTIFT, COLLAGE AUF PAPIER AUF LEINWAND, 59 x 275" / 150 x 700 cm.

(Photo: Giorgio Colombo)