

Ludovica and the Ghosts

Ludovica Anversa's studio looks like an ancient cave full of shells, of the kind that was reappraised by certain English poets and landscape painters during the eighteenth century. Cobwebs hang from the very high ceiling. Exoskeletons, vertebrae, stones, animal and plant fragments stand on display on the shelves. The painter's chair sports the drawing of a spine. Incense stings your nostrils.

Ludovica lives in the alternation between emersion and immersion: she emerges, sinks down, pops up again and descends once more, all with fine taste and just a hint of tragedy.

On my visit to the studio in January 2024, I looked at a sequence of small paintings, a dozen or so medium-sized creations as well as countless works in her notebooks. Phytomorphic and zoomorphic motifs (arachnids, bones, footprints, vulvae, fingerprints, seeds, auras and perhaps teeth), residual images, photographic errors, spectra, X-rays, autoscopies: in Anversa's painting, the subject is the shadow and the simulacrum. The production of the Milanese painter is neither abstract nor figurative – it is the depiction of semblance: rather far-removed from the Western canon.

Schopenhauer associated his teachings with those of Meister Eckhart and Buddha; in Anversa's painting, the veil becomes a membrane; virginity and passion; while annihilation transmutes into opacity.

Anversa often endows her canvases with purplish tones of a pearly nature – periwinkle, wisteria, burgundy, amethyst, heliotrope or lavender. This colour is embraced in all senses, though not infrequently sullied by the presence of grey. Traditionally devoted to the divine and the transcendent, violet is complementary to yellow i.e. to light: when you close your eyes after staring at a light source, violet phosphene glows dance around beneath your eyelids. Phosphene is an entoptic visual phenomenon: among the perceptions most incommunicable to others, the most private. Ludovica is also complementary to light: nocturnal, liminal, restless, pellucid. She does not paint images like most of the artists among whom she has flourished, but dilutes membranes, milky surfaces that feed on the transition from opaque to translucent and vice versa.

Some of Anversa's series of works feature figures linked to maternity and pregnancy with the peculiarity that these scenes are not approached from the point of view of the fertilised subject – the mother – but from that of the embryo or foetus. The stage of development of the embryo after the first three or four mitotic divisions is called the morula; this term provides the title for a number of symmetrical paintings in which the viewer by pareidolia may be led to identify faces – menacing, devilish. Other canvases are dedicated to autotomy: the process whereby an animal that loses part of its body many later regenerate it. In Anversa's vision, the severed body thus takes on the semblance of a double, a twin, a mould, a parasite.

The interpenetration between planes of the composition, often played out in veils, becomes geological and at times tribal in her works on paper, which are less exsanguinous and more earthy. Often in Ludovica's studio, I am reminded of a watercolour and tempera by Mark Rothko, *Geologic Reverie* (1946). At the time, Rothko was more impatient than usual; he hated life as a painter, and abandoned figuration by diluting the symbol. He would touch the formless, heal the deformed, sink into stains and nerves: Anversa's notebooks seem to belong to an anthropologist, ones passed around the campfire, through the hands of members of some untarnished civilisation. Ludovica reconnects painting to a profound sense of animism. The spectre that dominates her imagination is uncivilised, terrifying, all-consuming, oral.

Lacan writes in Volume 1 of his *Écrits*: "One must leaf through a book of Hieronymus Bosch's work, including views of whole works as well as details, to see an atlas of all the aggressive images that torment mankind. The prevalence that psychoanalysis has discovered among them of images based on a primitive autotomy of the oral organs and organs derived from the cloaca is what gives rise to the shapes of the demons in Bosch's work. Even the ogee of the angustiae of birth can be found in the gates to the abyss through which they thrust the damned; and even narcissistic structure may be glimpsed in the glass spheres in which the exhausted partners of the *Garden of Earthly Delights* are held captive." Anversa's autotomy does not generate symbolic or dreamlike worlds; instead, it is immanent to the pictorial medium: haemorrhagic-painting, impasto-clotting, veiling-mucosa.

Sofia Silva

March 2024

Ludovica e i fantasmi

Lo studio di Ludovica Anversa appare come un'antica grotta di conchiglie, di quelle che furono rivisitate da certi poeti e paesaggisti inglesi nel corso del XVIII secolo. Dal soffitto, altissimo, pendono ragnatele. Esoscheletri, vertebre, sassi, frammenti animali e vegetali fanno mostra di sé sulle mensole. La poltrona da pittrice è tatuata con il disegno di una spina dorsale. L'incenso punge le narici. Ludovica vive in un alternarsi di emersione e immersione: appare, s'inabissa, fa nuovamente capolino, sprofonda, con buongusto e una punta di tragedia.

Nella visita allo studio compiuta nel gennaio 2024 osservo una sequenza di quadri di piccole dimensioni, una decina di opere di medie dimensioni, innumerevoli lavori su taccuino. Motivi fitomorfi e zoomorfi (aracnidi, ossa, orme, vulve, impronte digitali, semi, auree, forse denti), immagini residue, errori fotografici, spettri, radiografie, autoscopie: nella pittura di Anversa il soggetto è ombra e simulacro. La produzione della pittrice milanese non è astratta né figurativa, è pittura di parvenza, piuttosto lontana dal canone occidentale.

Schopenhauer associa la propria lezione a quella di Meister Eckhart e Buddha; nella pittura di Anversa il velo diventa membrana; la verginità, passione; l'annullamento trasmuta in opacità.

Spesso Anversa conferisce alle proprie tele toni violetti di natura perlacea; pervinca, glicine, vinaccia, ametista, eliotropo, lavanda: questo colore è accolto in tutte le accezioni, non di rado sporcato dalla presenza del grigio. Tradizionalmente votato al divino e alla trascendenza, il viola è complementare al giallo ovvero alla luce: quando si chiudono gli occhi dopo aver fissato una fonte luminosa, bagliori violacei di fosfene danzano sotto le palpebre. Il fosfene è un fenomeno visivo entoptico: tra le percezioni più incomunicabili ad altri, più private. Anche Ludovica è complementare alla luce; notturna, liminale, inquieta, pellucida, non dipinge immagini come grande parte degli artisti tra cui è fiorita, ma diluisce membrane, superfici lattiginose che vivono del passaggio da opaco a traslucido e viceversa.

Alcune serie di opere di Anversa presentano figure legate a maternità e gestazione con la peculiarità che tali scene non sono affrontate dal punto di vista del soggetto fecondato, la madre, ma da quello dell'embrione o feto. La fase di sviluppo dell'embrione dopo le prime tre o quattro divisioni mitotiche è detta morula; questo termine è titolo di alcuni quadri a impronta simmetrica in cui lo spettatore per pareidolia potrebbe essere portato a individuare dei volti - minacciosi, diabolici. Altre tele sono invece dedicate all'autotomia, il processo per cui un animale che perde parte del proprio corpo può in seguito rigenerarla. Nella visione di Anversa il corpo tagliato assume le sembianze di doppio, gemello, stampo, parassita.

La compenetrazione tra piani della composizione, spesso giocati in velatura, si fa geologica e a tratti tribale nelle opere su carta, meno esangui e più terrose. Spesso nello studio di Ludovica penso a un acquerello e tempera di Mark Rothko, *Geologic Reverie* (1946). In quegli anni Rothko è più insofferente del solito, odia la vita da pittore, abbandona la figurazione diluendo il simbolo. Lambire l'informe, curare il deforme, affondare tra macchie e nervi: i taccuini di Anversa sembrano appartenere a un antropologo, passati - intorno a un falò - tra le mani dei membri di una civiltà illibata. Ludovica riconnette la pittura a un profondo animismo. Lo spettro che domina la sua immaginazione è incivile, terrificante, divorante, orale.

Scrivendo Lacan nel Volume 1 degli *Scritti, L'aggressività in psicoanalisi*: «Basta sfogliare un album che riproduca l'insieme e i particolari dell'opera di Hieronymus Bosch per riconoscere in esso l'atlante di tutte queste immagini aggressive che tormentano gli uomini. Il prevalere in esse, scoperto dall'analisi, delle immagini di una primitiva autoscopia degli organi orali e derivati dalla cloaca, ha generato le forme dei demoni. Nella porta degli abissi in cui essi spingono i dannati, giungiamo a ritrovare l'ogiva delle *angustiae* della nascita, ed è la struttura narcisistica che si può evocare nelle sfere di vetro in cui sono prigionieri i partners esauriti del giardino delle delizie». L'autoscopia di Anversa non genera mondi di stampo simbolico o onirico, è bensì immanente al medium pittorico: campitura-emorragia, impasto-coagulo, velatura-mucosa.

Sofia Silva
Marzo 2024