

Paolo Parisi
Conservatory (San Sebastiano)

La doppia disciplina dell'osservazione e della sensazione

L'arte di Paolo Parisi consiste in una doppia disciplina: quella del sé e quella della pratica pittorica. Le regole dell'arte, in particolare della pittura, nel suo caso dobbiamo parlare di pittura di paesaggio, sono quelle del moderno umanesimo, che è stato scientifico e psicologico, e quelle del modernismo, dell'astrazione, del concettuale, del minimalismo, come anche dell'action painting e dell'informale. Egli pratica l'arte come cosa mentale e come pratica storicizzata, ma lascia salire in superficie energie, latenti, e forze, pulsionali, che nessuna disciplina analitica può ridurre a semplice, piatta struttura di segni e grafemi. L'arte, pensata e vissuta come linguaggio, con le sue leggi e con i suoi codici, è come un architettura mentale, collaudata culturalmente e storicamente, un sistema formale di interazione anche simbolica con l'esterno. Ma è stata ed è anche altro. Al sistema che si innalza verticalmente od orizzontalmente intorno all'io e tra i confini del mondo l'arte delle avanguardie ha sempre confrontato un linguaggio capace di immergersi e affiorare nel non detto del testo, nel mondo selvaggio e perturbante delle sensazioni e delle pulsioni, nella bassa materialità delle cose e dei resti. Da una parte il linguaggio dell'arte come sistema di costruzione e di relazione, un universo di ponteggi di sostegno, di lunghe e ben disegnate passerelle. Forme sospese artisticamente al di sopra del corso incontestabile della vita, modelli costruiti con rigore e precisione intorno al corpo dell'autore. Dall'altra il linguaggio dell'arte come piano di sensazioni e campo di forze. Come nel caso di Bacon, che secondo Deleuze rende visibili forze invisibili, che non sotterra il figurativo ne tantomeno esorcizza l'informe. Oppure come Pollock che, come scriveva Creenberg, ha avuto la capacità di creare un'arte veramente violenta e traumatizzante controllando totalmente la forma stilistica. L'arte in questo caso è quella disciplina, della *dépanse* e dell'esaurimento, che *maitrise* il grido e la scossa nervosa, quella di chi non ha dovuto castrare le sue emozioni, ne trasformare in un altro segno le sue pulsioni.

A mio parere, il fascino discreto e perverso della pittura di Paolo Parisi deriva dal fatto che egli lavora su questo doppio crinale, o su questi differenti piani, gestendo sensazioni e modelli, regole e perturbamenti, forze e schematismi.

Anche nell'arte le regole e i codici del proprio linguaggio servono sia a gestire gli strumenti che le percezioni, la realtà esteriore o esteriore che viene osservata senza ingenuità e vani idealismi, sia per disciplinare le forze latenti dell'io, isolando e controllando le pulsioni o le sensazioni che interagiscono e modificano il linguaggio formale, le forze in questo caso non alterano i sistemi di controllo e le misure, la quantità o la qualità dei segni e dei volumi, degli spessori e dei colori. Viceversa quando la disciplina non castra il sé ne si astrae formalmente dalla realtà, le forze di dentro e quelle di fuori agiscono sul linguaggio, operano con intensità di grado e genere diverso sui segni, sulla densità della materia, sui colori, sulla griglia geometrica, gli equilibri e le proporzioni, in una relazione di causa effetto in cui tutto si *maitrise*. Un paesaggio tradotto secondo un linguaggio di forme e di segni, di doppia natura e disciplina, riceve dall'io delle informazioni di altra misura e intensità e queste informazioni agiscono come forze sul piano figurale e plastico. Sensazioni e forze latenti entrano in gioco subendo le regole del linguaggio ma modificandone le strutture in valori. Un quadro si guarda, è una griglia, una serie di linee, rapporti, proporzioni, a volte però la materia ha una consistenza e una forma che sfugge alla superficie e tende a farsi sentire fisicamente. In quel momento non stiamo solo guardando una cosa mentale, subiamo anche il fascino e la seduzione della materia colorata e dei colori della

materia e ne avvertiamo la sensazione, percepiamo la forza, l'intensità e la misura sul piano visivo, tattile, aptico. I colori sono valori complessi, la cui prestazione dipende da molti fattori, culturali, psicologici, linguistici, dal contesto e dall'ambiente, dalle nostre aspettative, dalla memoria involontaria. Una scultura può essere una forma impraticabile che occupa lo spazio come una cosa costruita o una forma naturale, oppure al contrario può diventare un habitat, una estensione dell'occhio e del cervello, all'interno del quale passare del tempo in contemplazione o osservazione del mondo come se ci trovassimo in cima ad una montagna, dentro un torre panottica, al centro di una mappa tridimensionale.

Paolo Parisi si muove all'interno di questi mondi, quello storicizzato delle forme moderne e post-moderne, quello culturale e psicologico dell'io. L'oggetto su cui rivolge la sua attenzione è il paesaggio, nozione complessa, tema e genere di vasta significazione. Il paesaggio può essere una categoria formale della storia dell'arte moderna e post-moderna, un'esperienza fisica, una visione sentimentale oppure una reimmaginazione o un ricordo involontario. Una misura astratta o una sensazione precisa, una mappa o un'immagine sentimentale, una superficie di segni, un'universo di sensazioni. Questo tipo di doppiezza e di svolgimento a doppia spirale, fa sì che Paolo Parisi affronti l'analisi e la verifica del paesaggio, inteso come nozione ed esperienza, disegno e traccia, non solo in pittura ma anche in scultura: le percezioni ottiche e le osservazioni cartografiche vengono trasferite su pianta, le immagini ridisegnate della pianta sezionate e colate all'interno della propria assonometria. Tutto si stratifica nell'operazione di stesura e disegno, di colorazione e proiezione. Lo spettatore senza avvedersene oppure al contrario intuendolo rivive insieme o separatamente gli starti, i passaggi, le operazioni. Ripercorre l'esperienza attraverso la forma e la pratica. L'opera d'arte è allora oltre che un'esperienza il modello stesso di un'esperienza dello sguardo: la disciplina si rivolge all'altro da sé, allo spettatore, e quanto gli si rivolge davanti e dentro è anche l'immagine del mondo contemplato e il mondo della sensazione indisciplinato.

In questi anni non si è mai limitato a lavorare sulla superficie, tela, carta, parete, ma ha deviato anche verso supporti e strutture tridimensionali, passando dalla scultura all'architettura. Il suo linguaggio per tanto si articola in termini moderni e post-moderni lavorando su materiali e attitudini storicizzate, esperienze personali, intuizioni e ricordi soggettivi. In molte occasioni le sue opere sono installazioni e in una specie di *mise en abîme* degli strumenti e dei contenuti lo spettatore, osservatore e contemplatore, cadere vittima di un gioco di esperienze filosofiche, sentimentali, ottiche e simboliche trasformandosi anche in un ripiegamento dello stesso paesaggio, come se il paesaggio e od orizzonte attraverso l'arte, pittura e scultura, ne assimilassero la presenza fisica e quella emozionale riducendolo anch'esso a traccia o piega, soglia e superficie. Allo spettatore solitamente viene richiesta dall'artista una prestazione estatica e non solo estetica, in quanto a lui è dato dare un senso all'opera per intero o per singole parti, attivando ad uno o più livelli, significati e relazioni, a lui è dato perdersi nelle sensazioni e destrutturarsi nelle percezioni. L'opera in poche parole può essere più o meno fredda, o calda, muta o loquace, silenziosa o rumorosa, piatta e opaca oppure trasparente e profonda, vicina o distante, fuori dello spazio vissuto o al centro, superfici o volume. E sempre l'una e l'altra cosa anche contemporaneamente o dialetticamente. Questa controllata costruzione di un processo, in cui la pertinenza è anche un valore, e il codice un diagramma di forze ci conferma che il rispetto delle regole così come si sono

definite storicamente in certi ambiti e in certe epoche, non è mai capace di arginare un flusso di coscienza e forze latenti che agiscono e si azionano dal momento che l'artista lavora sulla materia e sul colore. Ad esempio il lavoro di stratificazione pittorica, essiccamento, messa in gioco della scultura, come dispositivo architettonico pensato a misura dello sguardo dello spettatore: un'operazione che insiste sulla trasformazione, quasi miracolosa, provocata dal gesto e dall'esperienza artistica, sempre capace di rendere oggettiva eppure poetica la rappresentazione di un paesaggio.

Dunque tutti gli elementi oggettivi, quali la cartografia, l'ottica fotografica e il rilievo architettonico, sono usati dall'artista come punto di partenza non arbitrario e al tempo stesso essi sono aperti e fluidi, pervertibili e alienabili. Ciò che scaturisce, attraverso l'esperienza e la pratica artistiche, sono delle immagini nuove ed imprevedute, che configurano il punto di vista dell'arte, come l'unico possibile per ancorarsi attraverso la vista alla realtà esterna, e tenere ancora in vita una relazione gnoseologica e fenomenica ancora necessaria alla realtà del sentimento e della vista, all'io e all'immagine.

Observatorium

Il titolo Observatorium, che evoca il termine panopticum, spiega già da ora il meccanismo creato dall'artista: al centro dello spazio una grande scultura/architettura - un vero e proprio osservatorio - invita lo spettatore ad entrare per trovarsi al centro di un paesaggio di opere pittoriche di grande e medio formato, esposte alle pareti, in cui l'immagine è costruita attraverso il velamento o svelamento della stessa, stratificando e togliendo colore, a volte direttamente steso usando i polpastrelli, altre accumulando la materia fino a creare uno spessore tale da trasformare la superficie in "bassorilievo", e quindi il quadro in scultura.

Alla serie di opere intitolate "Inversi", nelle quali viene invertito il tradizionale rapporto primo piano-fondo e sotto le cui campiture monocrome riaffiorano delle immagini di vedute immaginarie, sono accostate altre intitolate "Casa dell'arte (RGB)", quadri monocromi ottenuti con l'uso di matrici impresse sulla tela, e grandi tele, "uno sull'altro e uno accanto all'altro", ottenute sostituendo ai tre canali di colore abitualmente usati per la riproducibilità fotografica, un unico colore, trasferito sulla tela con impronte di polpastrello e colore ad olio.

Le opere pittoriche, lavorate con colori squillanti, acidi, profondi, dai neri e grigi, ai verdi, rosa e giallo cadmio, sono tenute insieme da un unico "disegno": la scultura-osservatorio abitabile che occupa il centro dello spazio, realizzata a strati di cartone e da cui è stata intagliata ed asportata la parte corrispondente al vuoto. La forma dello spazio interno nasce da un disegno che si raccorda allo spazio esterno e ai diversi punti di vista sul paesaggio, in modo da predisporre una geografia di relazioni visive, costruendo una serie canocchiali-osservatori.

L'operazione richiede che lo spettatore venga messo al centro di un luogo intimo in cui possa essergli restituita la possibilità di scegliere dove e come guardare. Il paesaggio si struttura quindi anche come orizzonte o dettaglio, frammento, articolando un tipo di esperienza visiva più complessa e sofisticata, simile per un verso a quella necessaria a leggere gli stessi quadri, in cui il processo di costruzione e le varie fasi, si collocano tra l'occhio dello spettatore e l'immagine, tra il cuore e la superficie. Tutto dunque ruota intorno al rapporto tra quadro, pittura, e sguardo dello spettatore: l'arte diventa non solo forma di affermazione di uno spazio, ma anche e soprattutto strumento e mezzo di creazione di un tempo, che dilata l'osservazione, la percezione a misura della contemplazione. Un tempo che si misura attraverso la profondità dell'immagine e della superficie pittorica, dell'intensità cromatica. È la pos-

sibilità di avvicinarsi all'orizzonte attraverso la prospettiva messa in scena dal quadro o quella montata per frammenti e dettagli dalla scultura e dall'installazione.

La pittura e la scultura ancora una volta capaci di rendere raggiungibile e praticabile lo spazio esterno rendendo possibile il tempo della contemplazione e dell'osservazione sentimentalmente coinvolta nella manifestazione della vita della pittura, cioè nella vita dei colori e delle superfici..

Un paradiso artificiale

Nel caso dell'installazione realizzata all'interno della grande aula di Quarter, Paolo Parisi ha voluto realizzare un'opera a quattro mani assieme a John Duncan, assemblando tra loro linguaggi e specificità differenti. Architettura, pittura, installazione, scultura, suono, hanno agito sullo spettatore coinvolgendolo a più livelli alla scoperta di un paesaggio, misto di sublime naturale e paradiso artificiale. Tre osservatori-architetture realizzate con cartone riciclato e tagliato con sagome disegnate a partire da una serie di osservazioni geografiche saranno installati nella grande Sala Polivalente Area Coop. Da questi Osservatori, aperti e fruibili al pubblico, si diramano tubi idraulici colorati, costruiti organicamente in modo da simulare una sorta di proliferazione vegetale, una foresta, l'intricato groviglio di un paesaggio tanto naturale quanto artefatto. La tipologia di questo disegno sarà rizomatica. Alludendo ad una delle caratteristiche generative dei processi organici, naturali, culturali tipici della nostra epoca. Il rizoma come noto è stato teorizzato da Deleuze e Guattari che ne hanno fatto un'immagine forte della nostra contemporaneità. La rete, rizoma, foresta, ragnatela allude anche a problemi di visibilità e relazione. Infatti i tre osservatori non solo funzioneranno come telescopi, ma saranno dei sistemi audio e fonici per poter condividere con spettatori posti a distanza suoni, energie, immagini, effetti atmosferici. La scultura diventa così un elaborato sistema di comunicazione, di osservazione e di condivisione ambientale con una struttura e una logica che è sia rizomatica e organica, che virtuale e random. Metafora dello spazio pubblico e privato, dei flussi comunicativi e del processo cognitivo, della dimensione sociale urbana e di quella del sottosuolo psichico, l'installazione di Parisi e Duncan restituisce artisticamente alcune delle modalità tipiche con cui si generano e si vivono esperienze contemporanee nei vari livelli di realtà e di immaginazione. La partitura di suoni e voci composta per quest'occasione da John Duncan ridurrà a groviglio sonoro, a matassa o fluido una serie di termini alti e bassi, il gergo, la lingua colta e quella del popolo, e diventerà quasi una *lalangue*, di lacaniana memoria, un fruscio fluido di onde sonore dotate di una loro consistenza plastica e pittorica. Le grandi pareti dello spazio saranno a loro volta modificate da un intervento pittorico monumentale in grado di modificare la percezione ottica dello spazio stesso. Grandi macchie apriranno altri spazi e realtà sulla superficie dello spazio. Nebulose, polline, ematomi, fori, buchi neri, virus, sono queste le immagini che ci appaiono. La scultura e la pittura in questo caso evocano anche la superficie del corpo di San Sebastiano, trafitto dalle frecce dei suoi carnefici. Una delle iconografie più antiche e ricorrenti della storia dell'arte e della letteratura occidentale, ma non solo, dato che in San Sebastiano si immedesima Mischima, il grande scrittore giapponese, viene riattivata in forme contemporanee, destrutturando la figura antropomorfa in forme pittoriche, plastiche, architettoniche e sonore distribuite nello spazio.

Sergio Risaliti

La doppia disciplina dell'osservazione e della sensazione

L'arte di Paolo Parisi consiste in una doppia disciplina: quella del sé e quella della pratica pittorica. Le regole dell'arte, in particolare della pittura, nel suo caso dobbiamo parlare di pittura di paesaggio, sono quelle del moderno umanesimo, che è stato scientifico e psicologico, e quelle del modernismo, dell'astrazione, del concettuale, del minimalismo, come anche dell'action painting e dell'informale. Egli pratica l'arte come cosa mentale e come pratica storicizzata, ma lascia salire in superficie energie, latenti, e forze, pulsionali, che nessuna disciplina analitica può ridurre a semplice, piatta struttura di segni e grafemi. L'arte, pensata e vissuta come linguaggio, con le sue leggi e con i suoi codici, è come un architettura mentale, collaudata culturalmente e storicamente, un sistema formale di interazione anche simbolica con l'esterno. Ma è stata ed è anche altro. Al sistema che si innalza verticalmente od orizzontalmente intorno all'io e tra i confini del mondo l'arte delle avanguardie ha sempre confrontato un linguaggio capace di immergersi e affiorare nel non detto del testo, nel mondo selvaggio e perturbante delle sensazioni e delle pulsioni, nella bassa materialità delle cose e dei resti. Da una parte il linguaggio dell'arte come sistema di costruzione e di relazione, un universo di ponteggi di sostegno, di lunghe e ben disegnate passerelle. Forme sospese artisticamente al di sopra del corso incontestabile della vita, modelli costruiti con rigore e precisione intorno al corpo dell'autore. Dall'altra il linguaggio dell'arte come piano di sensazioni e campo di forze. Come nel caso di Bacon, che secondo Deleuze rende visibili forze invisibili, che non sotterra il figurativo ne tantomeno esorcizza l'informe. Oppure come Pollock che, come scriveva Creenberg, ha avuto la capacità di creare un'arte veramente violenta e traumatizzante controllando totalmente la forma stilistica. L'arte in questo caso è quella disciplina, della *dépanse* e dell'esaurimento, che *maitrise* il grido e la scossa nervosa, quella di chi non ha dovuto castrare le sue emozioni, ne trasformare in un altro segno le sue pulsioni.

A mio parere, il fascino discreto e perverso della pittura di Paolo Parisi deriva dal fatto che egli lavora su questo doppio crinale, o su questi differenti piani, gestendo sensazioni e modelli, regole e perturbamenti, forze e schematismi.

Anche nell'arte le regole e i codici del proprio linguaggio servono sia a gestire gli strumenti che le percezioni, la realtà esteriore o esteriore che viene osservata senza ingenuità e vani idealismi, sia per disciplinare le forze latenti dell'io, isolando e controllando le pulsioni o le sensazioni che interagiscono e modificano il linguaggio formale, le forze in questo caso non alterano i sistemi di controllo e le misure, la quantità o la qualità dei segni e dei volumi, degli spessori e dei colori. Viceversa quando la disciplina non castra il sé ne si astrae formalmente dalla realtà, le forze di dentro e quelle di fuori agiscono sul linguaggio, operano con intensità di grado e genere diverso sui segni, sulla densità della materia, sui colori, sulla griglia geometrica, gli equilibri e le proporzioni, in una relazione di causa effetto in cui tutto si *maitrise*. Un paesaggio tradotto secondo un linguaggio di forme e di segni, di doppia natura e disciplina, riceve dall'io delle informazioni di altra misura e intensità e queste informazioni agiscono come forze sul piano figurale e plastico. Sensazioni e forze latenti entrano in gioco subendo le regole del linguaggio ma modificandone le strutture in valori. Un quadro si guarda, è una griglia, una serie di linee, rapporti, proporzioni, a volte però la materia ha una consistenza e una forma che sfugge alla superficie e tende a farsi sentire fisicamente. In quel momento non stiamo solo guardando una cosa mentale, subiamo anche il fascino e la seduzione della materia colorata e dei colori della

materia e ne avvertiamo la sensazione, percepiamo la forza, l'intensità e la misura sul piano visivo, tattile, aptico. I colori sono valori complessi, la cui prestazione dipende da molti fattori, culturali, psicologici, linguistici, dal contesto e dall'ambiente, dalle nostre aspettative, dalla memoria involontaria. Una scultura può essere una forma impraticabile che occupa lo spazio come una cosa costruita o una forma naturale, oppure al contrario può diventare un habitat, una estensione dell'occhio e del cervello, all'interno del quale passare del tempo in contemplazione o osservazione del mondo come se ci trovassimo in cima ad una montagna, dentro un torre panottica, al centro di una mappa tridimensionale.

Paolo Parisi si muove all'interno di questi mondi, quello storicizzato delle forme moderne e post-moderne, quello culturale e psicologico dell'io. L'oggetto su cui rivolge la sua attenzione è il paesaggio, nozione complessa, tema e genere di vasta significazione. Il paesaggio può essere una categoria formale della storia dell'arte moderna e post-moderna, un'esperienza fisica, una visione sentimentale oppure una reimmaginazione o un ricordo involontario. Una misura astratta o una sensazione precisa, una mappa o un'immagine sentimentale, una superficie di segni, un'universo di sensazioni. Questo tipo di doppiezza e di svolgimento a doppia spirale, fa sì che Paolo Parisi affronti l'analisi e la verifica del paesaggio, inteso come nozione ed esperienza, disegno e traccia, non solo in pittura ma anche in scultura: le percezioni ottiche e le osservazioni cartografiche vengono trasferite su pianta, le immagini ridisegnate della pianta sezionate e colate all'interno della propria assonometria. Tutto si stratifica nell'operazione di stesura e disegno, di colorazione e proiezione. Lo spettatore senza avvedersene oppure al contrario intuendolo rivive insieme o separatamente gli starti, i passaggi, le operazioni. Ripercorre l'esperienza attraverso la forma e la pratica. L'opera d'arte è allora oltre che un'esperienza il modello stesso di un'esperienza dello sguardo: la disciplina si rivolge all'altro da sé, allo spettatore, e quanto gli si rivolge davanti e dentro è anche l'immagine del mondo contemplato e il mondo della sensazione indisciplinato.

In questi anni non si è mai limitato a lavorare sulla superficie, tela, carta, parete, ma ha deviato anche verso supporti e strutture tridimensionali, passando dalla scultura all'architettura. Il suo linguaggio per tanto si articola in termini moderni e post-moderni lavorando su materiali e attitudini storicizzate, esperienze personali, intuizioni e ricordi soggettivi. In molte occasioni le sue opere sono installazioni e in una specie di *mise en abime* degli strumenti e dei contenuti lo spettatore, osservatore e contemplatore, cadere vittima di un gioco di esperienze filosofiche, sentimentali, ottiche e simboliche trasformandosi anche in un ripiegamento dello stesso paesaggio, come se il paesaggio e od orizzonte attraverso l'arte, pittura e scultura, ne assimilassero la presenza fisica e quella emozionale riducendolo anch'esso a traccia o piega, soglia e superficie. Allo spettatore solitamente viene richiesta dall'artista una prestazione estatica e non solo estetica, in quanto a lui è dato dare un senso all'opera per intero o per singole parti, attivando ad uno o più livelli, significati e relazioni, a lui è dato perdersi nelle sensazioni e destrutturarsi nelle percezioni. L'opera in poche parole può essere più o meno fredda, o calda, muta o loquace, silenziosa o rumorosa, piatta e opaca oppure trasparente e profonda, vicina o distante, fuori dello spazio vissuto o al centro, superfici o volume. E sempre l'una e l'altra cosa anche contemporaneamente o dialetticamente. Questa controllata costruzione di un processo, in cui la pertinenza è anche un valore, e il codice un diagramma di forze ci conferma che il rispetto delle regole così come si sono

definite storicamente in certi ambiti e in certe epoche, non è mai capace di arginare un flusso di coscienza e forze latenti che agiscono e si azionano dal momento che l'artista lavora sulla materia e sul colore. Ad esempio il lavoro di stratificazione pittorica, essiccamento, messa in gioco della scultura, come dispositivo architettonico pensato a misura dello sguardo dello spettatore: un'operazione che insiste sulla trasformazione, quasi miracolosa, provocata dal gesto e dall'esperienza artistica, sempre capace di rendere oggettiva eppure poetica la rappresentazione di un paesaggio.

Dunque tutti gli elementi oggettivi, quali la cartografia, l'ottica fotografica e il rilievo architettonico, sono usati dall'artista come punto di partenza non arbitrario e al tempo stesso essi sono aperti e fluidi, pervertibili e alienabili. Ciò che scaturisce, attraverso l'esperienza e la pratica artistiche, sono delle immagini nuove ed imprevedute, che configurano il punto di vista dell'arte, come l'unico possibile per ancorarsi attraverso la vista alla realtà esterna, e tenere ancora in vita una relazione gnoseologica e fenomenica ancora necessaria alla realtà del sentimento e della vista, all'io e all'immagine.

Observatorium

Il titolo Observatorium, che evoca il termine panopticum, spiega già da ora il meccanismo creato dall'artista: al centro dello spazio una grande scultura/architettura - un vero e proprio osservatorio - invita lo spettatore ad entrare per trovarsi al centro di un paesaggio di opere pittoriche di grande e medio formato, esposte alle pareti, in cui l'immagine è costruita attraverso il velamento o svelamento della stessa, stratificando e togliendo colore, a volte direttamente steso usando i polpastrelli, altre accumulando la materia fino a creare uno spessore tale da trasformare la superficie in "bassorilievo", e quindi il quadro in scultura.

Alla serie di opere intitolate "Inversi", nelle quali viene invertito il tradizionale rapporto primo piano-fondo e sotto le cui campiture monocrome riaffiorano delle immagini di vedute immaginarie, sono accostate altre intitolate "Casa dell'arte (RGB)", quadri monocromi ottenuti con l'uso di matrici impresse sulla tela, e grandi tele, "uno sull'altro e uno accanto all'altro", ottenute sostituendo ai tre canali di colore abitualmente usati per la riproducibilità fotografica, un unico colore, trasferito sulla tela con impronte di polpastrello e colore ad olio.

Le opere pittoriche, lavorate con colori squillanti, acidi, profondi, dai neri e grigi, ai verdi, rosa e giallo cadmio, sono tenute insieme da un unico "disegno": la scultura-osservatorio abitabile che occupa il centro dello spazio, realizzata a strati di cartone e da cui è stata intagliata ed asportata la parte corrispondente al vuoto. La forma dello spazio interno nasce da un disegno che si raccorda allo spazio esterno e ai diversi punti di vista sul paesaggio, in modo da predisporre una geografia di relazioni visive, costruendo una serie canocchiali-osservatori.

L'operazione richiede che lo spettatore venga messo al centro di un luogo intimo in cui possa essergli restituita la possibilità di scegliere dove e come guardare. Il paesaggio si struttura quindi anche come orizzonte o dettaglio, frammento, articolando un tipo di esperienza visiva più complessa e sofisticata, simile per un verso a quella necessaria a leggere gli stessi quadri, in cui il processo di costruzione e le varie fasi, si collocano tra l'occhio dello spettatore e l'immagine, tra il cuore e la superficie. Tutto dunque ruota intorno al rapporto tra quadro, pittura, e sguardo dello spettatore: l'arte diventa non solo forma di affermazione di uno spazio, ma anche e soprattutto strumento e mezzo di creazione di un tempo, che dilata l'osservazione, la percezione a misura della contemplazione. Un tempo che si misura attraverso la profondità dell'immagine e della superficie pittorica, dell'intensità cromatica. È la pos-

sibilità di avvicinarsi all'orizzonte attraverso la prospettiva messa in scena dal quadro o quella montata per frammenti e dettagli dalla scultura e dall'installazione.

La pittura e la scultura ancora una volta capaci di rendere raggiungibile e praticabile lo spazio esterno rendendo possibile il tempo della contemplazione e dell'osservazione sentimentalmente coinvolta nella manifestazione della vita della pittura, cioè nella vita dei colori e delle superfici..

Un paradiso artificiale

Nel caso dell'installazione realizzata all'interno della grande aula di Quarte, Paolo Parisi ha voluto realizzare un'opera a quattro mani assieme a John Duncan, assemblando tra loro linguaggi e specificità differenti. Architettura, pittura, installazione, scultura, suono, hanno agito sullo spettatore coinvolgendolo a più livelli alla scoperta di un paesaggio, misto di sublime naturale e paradiso artificiale. Tre osservatori-architetture realizzate con cartone riciclato e tagliato con sagome disegnate a partire da una serie di osservazioni geografiche saranno installati nella grande Sala Polivalente Area Coop. Da questi Osservatori, aperti e fruibili al pubblico, si diramano tubi idraulici colorati, costruiti organicamente in modo da simulare una sorta di proliferazione vegetale, una foresta, l'intricato groviglio di un paesaggio tanto naturale quanto artefatto. La tipologia di questo disegno sarà rizomatica. Alludendo ad una delle caratteristiche generative dei processi organici, naturali, culturali tipici della nostra epoca. Il rizoma come noto è stato teorizzato da Deleuze e Guattari che ne hanno fatto un'immagine forte della nostra contemporaneità. La rete, rizoma, foresta, ragnatela allude anche a problemi di visibilità e relazione. Infatti i tre osservatori non solo funzioneranno come telescopi, ma saranno dei sistemi audio e fonici per poter condividere con spettatori posti a distanza suoni, energie, immagini, effetti atmosferici. La scultura diventa così un elaborato sistema di comunicazione, di osservazione e di condivisione ambientale con una struttura e una logica che è sia rizomatica e organica, che virtuale e random. Metafora dello spazio pubblico e privato, dei flussi comunicativi e del processo cognitivo, della dimensione sociale urbana e di quella del sottosuolo psichico, l'installazione di Parisi e Duncan restituisce artisticamente alcune delle modalità tipiche con cui si generano e si vivono esperienze contemporanee nei vari livelli di realtà e di immaginazione. La partitura di suoni e voci composta per quest'occasione da John Duncan ridurrà a groviglio sonoro, a matassa o fluido una serie di termini alti e bassi, il gergo, la lingua colta e quella del popolo, e diventerà quasi una *lalangue*, di lacaniana memoria, un fruscio fluido di onde sonore dotate di una loro consistenza plastica e pittorica. Le grandi pareti dello spazio saranno a loro volta modificate da un intervento pittorico monumentale in grado di modificare la percezione ottica dello spazio stesso. Grandi macchie apriranno altri spazi e realtà sulla superficie dello spazio. Nebulose, polline, ematomi, fori, buchi neri, virus, sono queste le immagini che ci appaiono. La scultura e la pittura in questo caso evocano anche la superficie del corpo di San Sebastiano, trafitto dalle frecce dei suoi carnefici. Una delle iconografie più antiche e ricorrenti della storia dell'arte e della letteratura occidentale, ma non solo, dato che in San Sebastiano si immedesima Mischima, il grande scrittore giapponese, viene riattivata in forme contemporanee, destrutturando la figura antropomorfa in forme pittoriche, plastiche, architettoniche e sonore distribuite nello spazio.

Sergio Risaliti

Conservatory (San Sebastiano)

Il titolo che l'autore, Paolo Parisi, ha dato alla sua installazione è "Conservatory", nel suo duplice significato, in inglese, di "conservatorio musicale" e di "serra".

Osservando i progetti e assistendo alla realizzazione di questa complessa installazione credo che la parola italiana "conservatorio", benché meno brillante, sia forse filologicamente più adatta.

Giocando un po' con l'etimologia scopriamo, infatti, che conservatorio, sia come sostantivo che aggettivo, ci dà questi risultati: luogo in cui un tempo vi erano associati dei convitti che "custodivano" gli allievi; liceo musicale; istituto religioso di istruzione per fanciulle; casa di ricovero per poveri, fanciulli, vecchi e simili; atto a conservare o perfino a tener prigioniero; atto tendente ad assicurare il mantenimento e l'esercizio di un diritto.

Conservatory (oltre ad essere un titolo più assonante contiene un esplicito riferimento alla kleeiana corrispondenza tra arte e natura) è composta da tre garitte, "osservatori" in cartone, collegati da un sistema di dodici tubi.

Tali tubi oltre a collegare visivamente e strutturalmente le tre sculture servono a porre in funzione un elemento - e nello stesso tempo complesso- sistema di comunicazione audio.

Sulle pareti intorno dello spazio espositivo Parisi ha realizzato un wall painting dal titolo "Islands": paesaggio ed estensione di ciò che si vede dalle "finestre" degli osservatori. Si tratta di un lavoro inedito che manifesta un ulteriore (rispetto all'ormai decennale ricerca dell'artista) riflessione sulla pittura: degli acquerelli, che è possibile realizzare soltanto in orizzontale, vengono "trascinati", ed ingranditi, direttamente sul muro, in un'impossibile verticalità.

Come in alcune opere di Franz West, anche questa di Paolo Parisi necessita di essere sperimentata attivamente dallo spettatore.

Nondimeno, la partecipazione richiesta in questo caso da Parisi riguarda principalmente gli occhi (e ovviamente il cervello).

L'intera installazione è in sostanza una gigantesca macchina visiva.

Una volta entrati all'interno dell'osservatorio immediatamente diventiamo prigionieri della nostra stessa visione.

Cosa vediamo e come vediamo?

Il problema riguarda la conservazione delle immagini, la loro "custodia" e il mantenimento e l'esercizio di un diritto fondamentale.

Gli osservatori sono costruiti con lastre sovrapposte e sagomate di cartone da pacchi. La forma e il materiale si possono associare quasi spontaneamente, ad un'idea concreta di ricovero, di accoglienza.

Entriamo nell'osservatorio e ci sentiamo protetti, immuni da interferenze esterne; soli e liberi di guardare o spiare dalle finestre della scultura. Guardiamo all'esterno (che concretamente è peraltro un interno) e osserviamo un doppio formale della stessa finestra che si moltiplica configurando un paesaggio, colorato e dunque reale.

Che l'arte sia una macchina e anche una macchinazione del visibile è un concetto e un processo ben elaborato da Marcel Duchamp a Giulio Paolini.

Conservatory si costituisce anche come atto; come azione tesa ad assicurare il mantenimento di un esercizio fondamentale, quello di vedere e di essere visti.

Un correlativo oggettivo alla macchina della visione progettata da Parisi, oltre che nella storia dell'arte (di cui peraltro abbiamo già dato alcune segnalazioni), è sicuramente rintracciabile nel cinema.

In rapida e non esauriente successione vengono in mente tre film: La finestra sul cortile (Rear Window) di Alfred Hitchcock (1954), Film di Samuel Beckett (1964), I misteri del giardino di Compton House (The draughtsman's contract) di Peter Greenaway (1982).

Insoddisfatto delle riprese in esterni nel Greenwich Village, Hitchcock fece ricostruire l'intero palazzo, da cui si affacciava il "guardone" impersonato da James Stewart, all'interno del set 18 della Paramount a New York.

All'epoca, si trattò del più grande set cinematografico mai realizzato.

Il regista diede incarico a quattro fotografi di recarsi nel Village e fotografare l'intero quartiere da tutte le angolazioni, alle diverse ore del giorno, secondo differenti condizioni meteorologiche e di luce.

Come è noto, il thriller (come Blow up di Antonioni) si basa sull'ingrandimento fotografico e sui risultati offerti da una osservazione prolungata facilitata dalla "cattività" e da una propensione al voyeurismo.

Film di Beckett si fonda su di un assunto non molto compreso all'epoca della sua proiezione (e probabilmente neanche ora): "esse est percipi".

Il film dura circa ventidue minuti ed è diviso in tre parti: la strada, le scale, la stanza. I personaggi sono due ed entrambi impersonati da Buster Keaton: un uomo in fuga con una benda nera su un occhio, e il suo occhio che lo insegue. Affinché l'inseguito possa essere immune dall'angoscia di essere percepito, la distanza tra l'uomo e il suo occhio non deve superare i 45°.

Naturalmente l'uomo non riuscirà a sfuggire all'occhio per l'impossibilità di liberarsi dalla assordante percezione di sé.

Ambientato nel 1694, I misteri del giardino di Compton House è un film particolarmente legato al linguaggio e alla storia dell'arte.

Il protagonista, Neville, è un paesaggista alla moda. Il suo contratto (o almeno parte di esso) prevede di ritrarre la villa di un ricco proprietario terriero, il signor Herbert, in cambio dei favori della signora Herbert. Mentre egli disegna tutti gli abitanti della proprietà devono scomparire, lasciando libera la visione del paesaggio. Nondimeno, nell'apparente quiete del paesaggio campestre appaiono elementi inquietanti: una camicia lacerata, un paio di stivali e un cavallo che attraversa i campi senza cavaliere. Neville è così maniacalmente accurato e fotografico nel ritrarre la villa e la campagna da non vedere gli indizi che lui stesso documenta, riguardanti l'omicidio del signor Herbert.

Troppo tardi Neville si accorgerà della sua reale funzione: verrà ucciso dai suoi committenti e i suoi dodici disegni verranno bruciati.

Cosa vediamo e come vediamo?

E' raro che un'opera ci riporti, o ci guidi, all'origine dei meccanismi della visione. E' raro che si abbia la possibilità di vedere e di vedersi quasi con un intero mondo intorno a noi.

E' usuale, e questo Parisi lo sottolinea senza alcuna consolazione, che tutto questo avvenga mai in reale solitudine. Sempre e comunque ad almeno 46° e in "compagnia" della voce e del rumore degli altri.

Giovanni Iovane

Conservatory (San Sebastiano)

The title the artist Paolo Parisi, has given his installation is "Conservatory" (in English in the original Translator's note), in its dual meaning of school of music and greenhouse.

Looking at the project and having assisted to the realization of this complex installation, I think that the Italian word "conservatorio", though less brilliant in Italian, would have been philologically more correct. Playing a little with etymology we discover that "conservatorio", both as a noun and as an adjective, gives these results: place once provided with boarding schools that "took care" of the pupils; musical high school; religious school for young girls; rest home for the poor, children, old people and similar; apt to preserve or even to keep as a prisoner; action aiming to preserve and exercise a right. Conservatory, besides sounding better, makes an explicit reference to the Kleenian correspondence between art and nature.

The work is made up by three sentry boxes, cardboard "observatories," linked by a system of twelve tubes.

These tubes, besides connecting the three sculptures visually and structurally, also make up an elementary-but complex-audio communication system.

On the walls of the exhibition space, Parisi painted "Islands" (in English in the original Translator's note), a landscape and an extension of what can be seen from the "windows" of the observatories. It is a new work that expresses further consideration on painting itself: water colors, possible only on a horizontal plane, are "dragged" and made larger directly on the wall in an impossible verticality.

As in some works by Franz West, this Paolo Parisi must be actively experienced by the viewer. The participation requested by Parisi concerns mainly the eyes (and of course the brain). Essentially the whole installation is a visual machine.

After entering the observatory, we become immediately captive of our own vision.

What do we see and how do we see?

The problem concerns the conservation of images, their "custody" and keeping and exercising a fundamental right.

The observatories are built with sheets of cardboard cut along a template. Their shape and material are almost spontaneously associated with a sense of shelter, of welcome.

We enter an observatory and we feel protected, free of external interferences, alone, free to look or to spy from the windows of the sculpture. We look outside (actually in an interior) and we observe a formal duplicate of the same window that is multiplied, thus generating a colored, and therefore real, landscape.

That art is a machine and also a machination of the visible is a concept and a process that has been well articulated, from Marcel Duchamp to Giulio Paolini.

Conservatory presents itself also as an act, an action aiming to ensure a fundamental exercise, that of seeing and being seen.

Other than in art history (about which we mentioned something), an objective correlative to the visual machine designed by Parisi can certainly be found in the history of cinema. In rapid and non exhaustive succession, three movies come to mind: Rear Window by Alfred Hitchcock (1954), Film by Samuel Beckett (1964) and The Draughtsman's Daughter by Peter Greenway (1982).

Not satisfied to use the authentic Greenwich Village locale for his film, Hitchcock had the whole building from which the "voyeur" James Stewart looked outside rebuilt inside Set 18 of the New York Paramount

studios. At the time it was the largest movie set ever made.

The director sent four photographers in the Village to take pictures of the whole neighbourhood from all angles, at different hours of the day, with different meteorological and light conditions.

As is well known, the thriller (as Blow Up by Antonioni two decades later) is based on a photographic magnification and on the results obtained through a prolonged observation helped by the "captivity" and a tendency for voyeurism.

Beckett's Film is based on an assumption not well understood when the movie was first shown (and probably not even today): "esse est percipi" (to be is to be seen).

Beckett's movie is about twenty-two minutes long and it is divided in three parts: the street, the stairs, the room. The characters are two, both played by Buster Keaton: a man with a black band on one eye who is fleeing and his eye that chases him. For the man to be free of the anguish of being perceived, the distance between him and his eye must not exceed 45 degrees.

Of course the man will not be able to escape the eye because of the deafening perception he has of himself. Set in 1694, The Draughtsman's Daughter is a movie with special ties to language and art history.

The main character, Neville, is a fashionable landscape painter. His contract (or at least part of it) provides that he must paint the villa of a wealthy landowner, Mr. Herbert, in exchange for Mrs. Herbert's favors.

While he paints, all inhabitants of the property must not be seen, letting the vision of the landscape free. Nonetheless, in the apparent quiet of the country landscape some disquieting elements appear: a torn shirt, a pair of boots and a conspicuously riderless horse crossing a field. Neville is so maniacally accurate and photographic in depicting the villa that he does not see the clues he himself documents, those of Mr. Herbert's murder.

Too late Neville will realize his true function: he will be killed by his patrons and his twelve drawings will be burnt.

What do we see and how do we see?

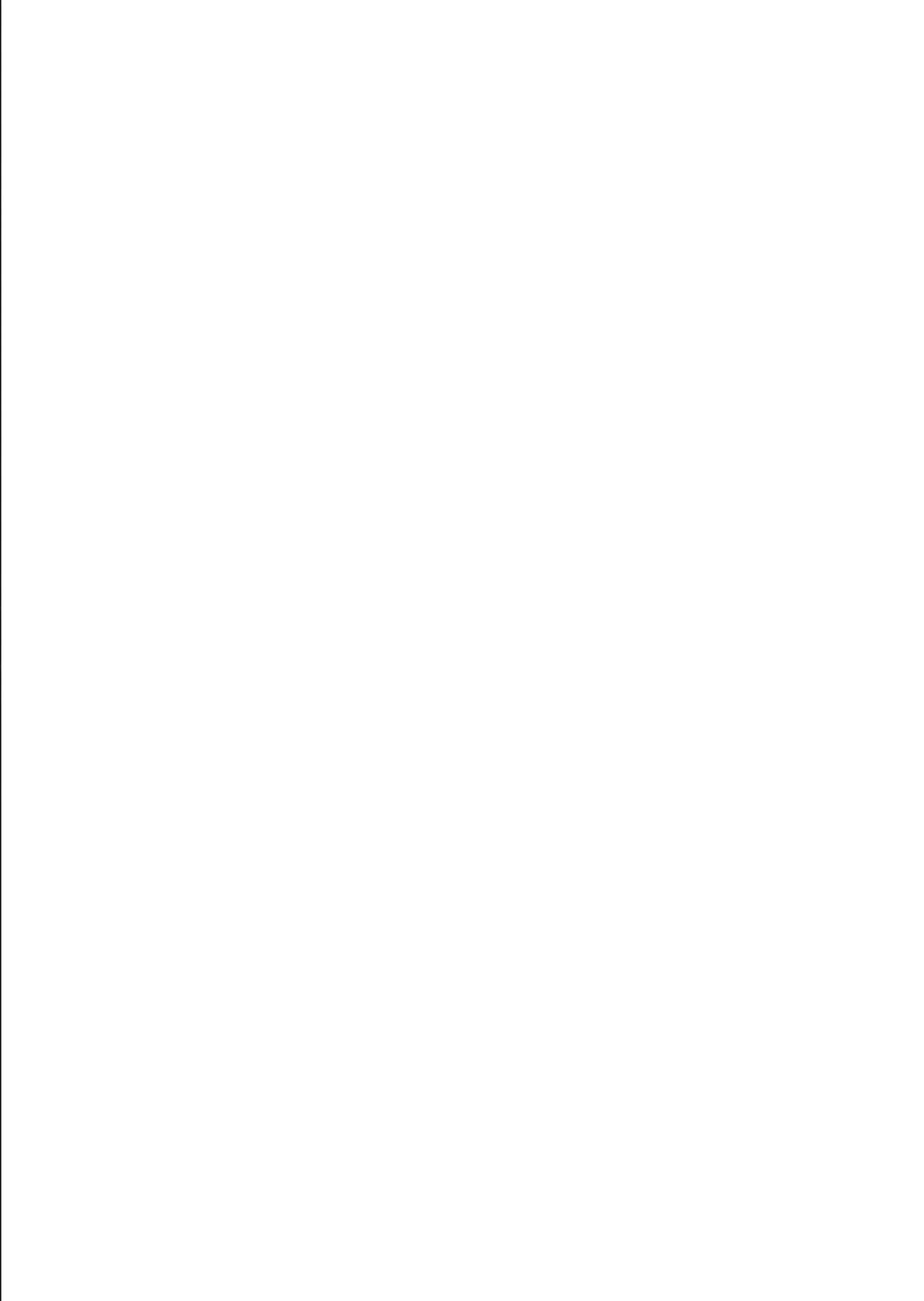
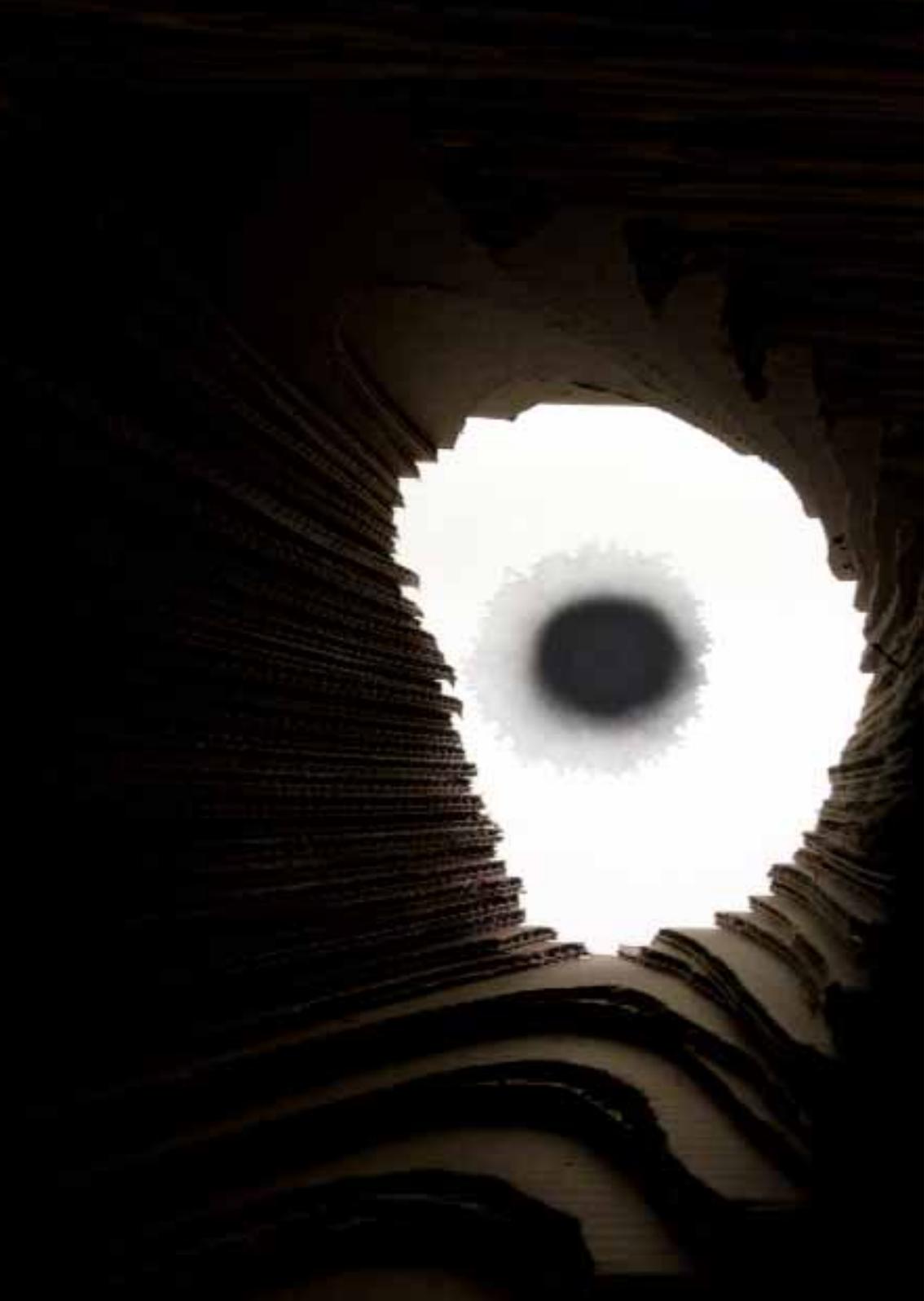
Seldom does a work bring us back, or lead us, to the very origin of the mechanisms of vision. Seldom does one have the possibility of seeing and of seeing oneself with an almost entire world around us.

It is normal-something Parisi underlines without any solace-for all this to never happen in real solitude. Always and in any case at at least 46 degrees and "in company" of the voices and noise of others.

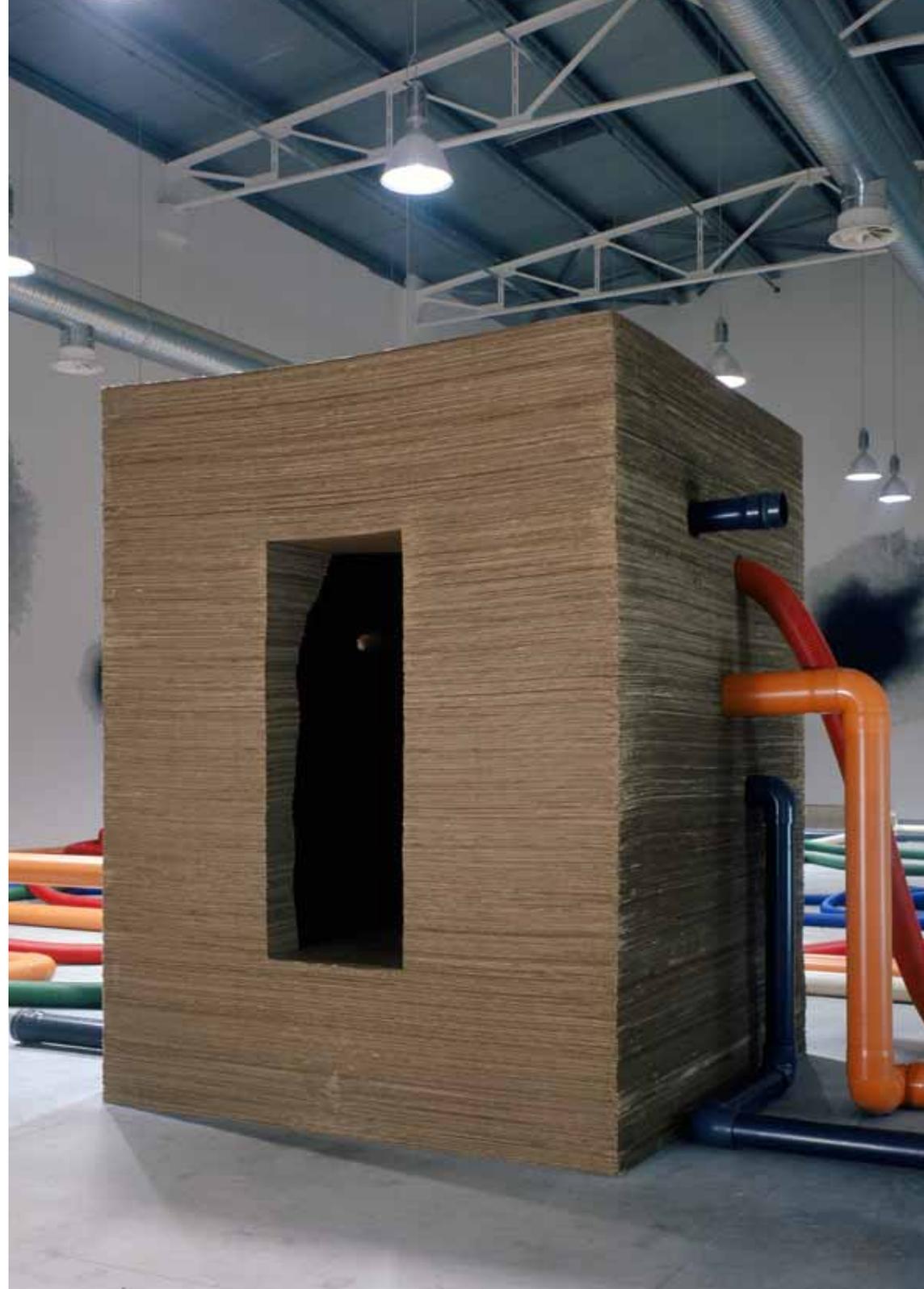
Giovanni Iovane







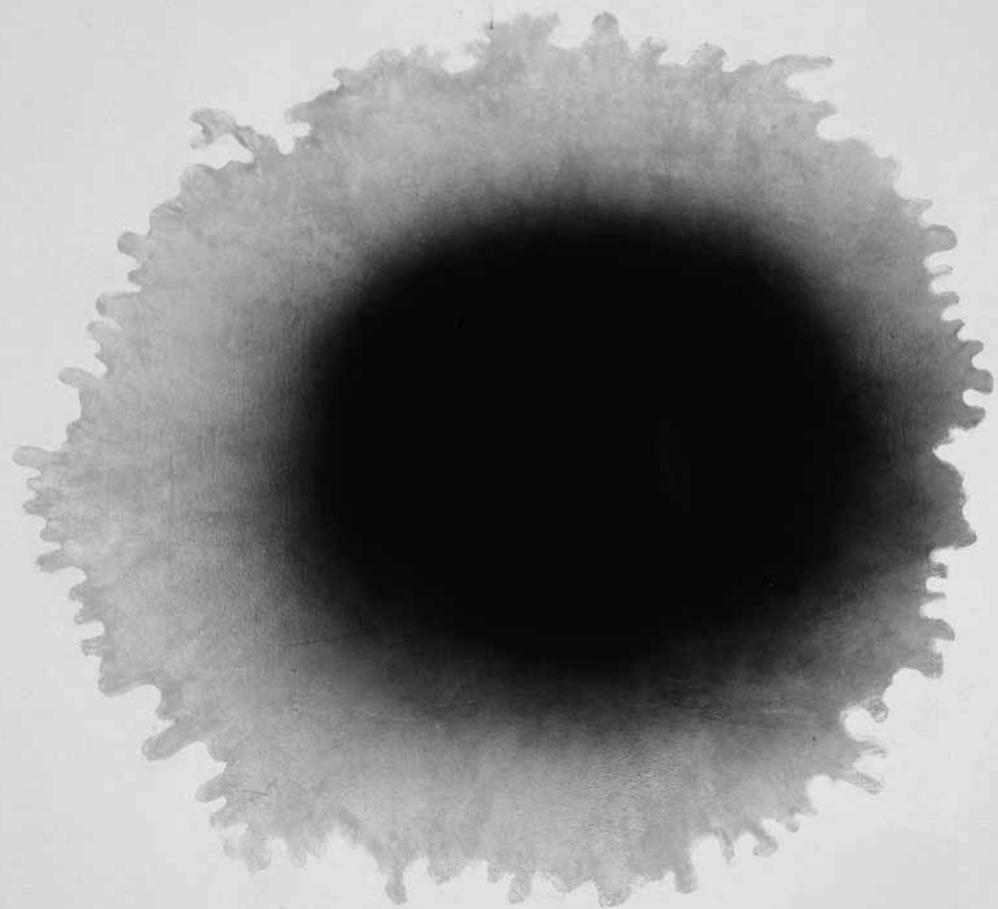


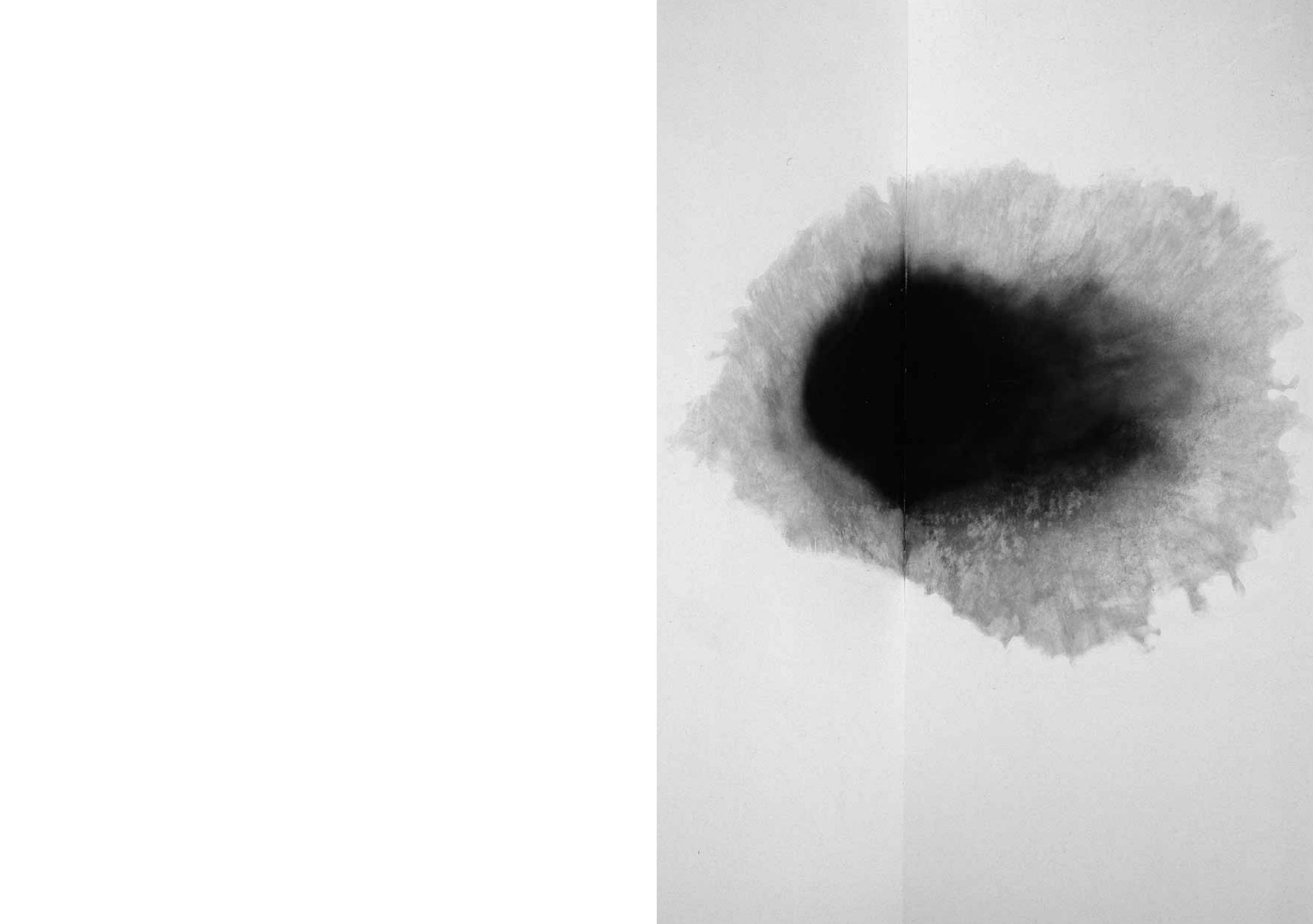


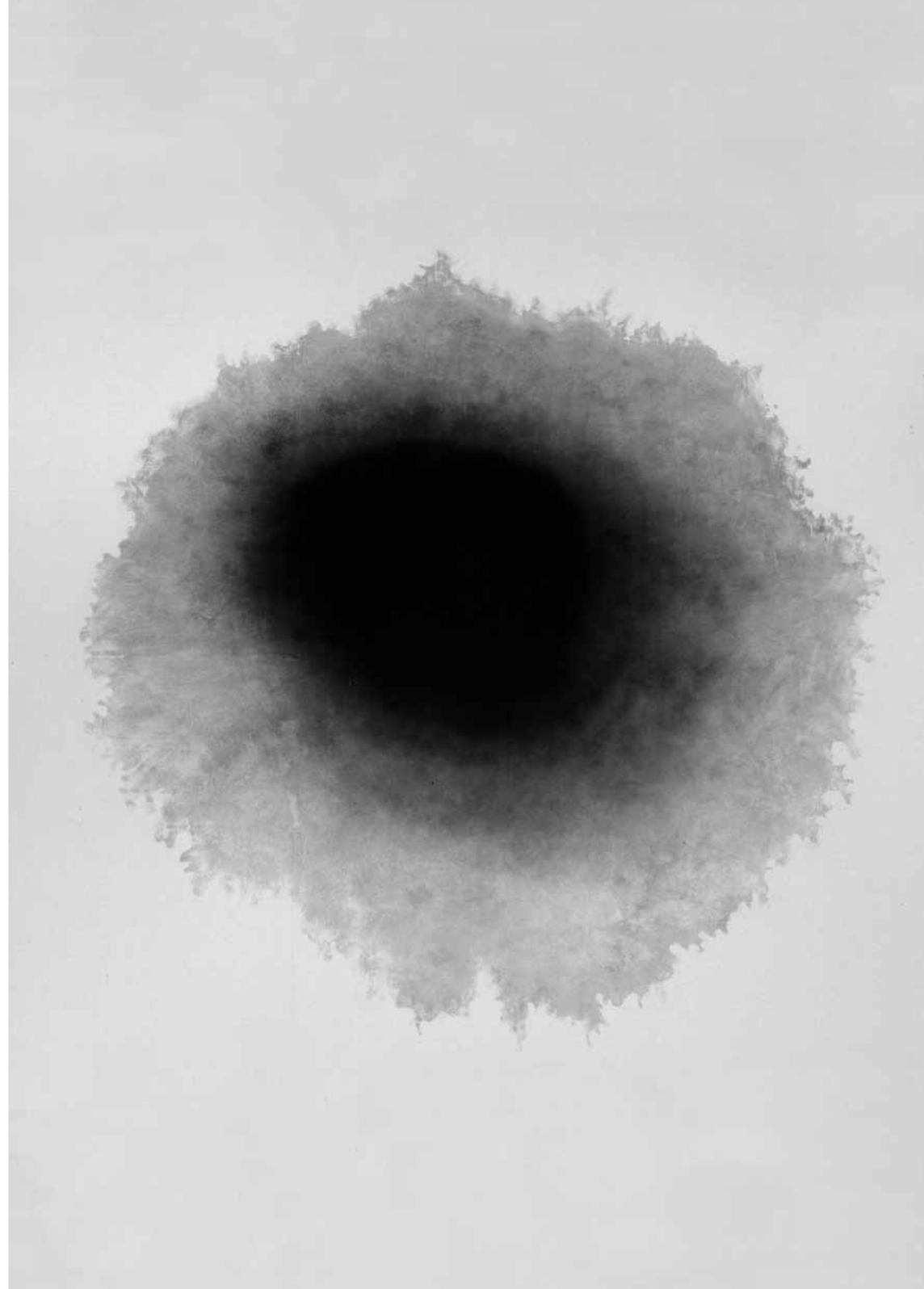


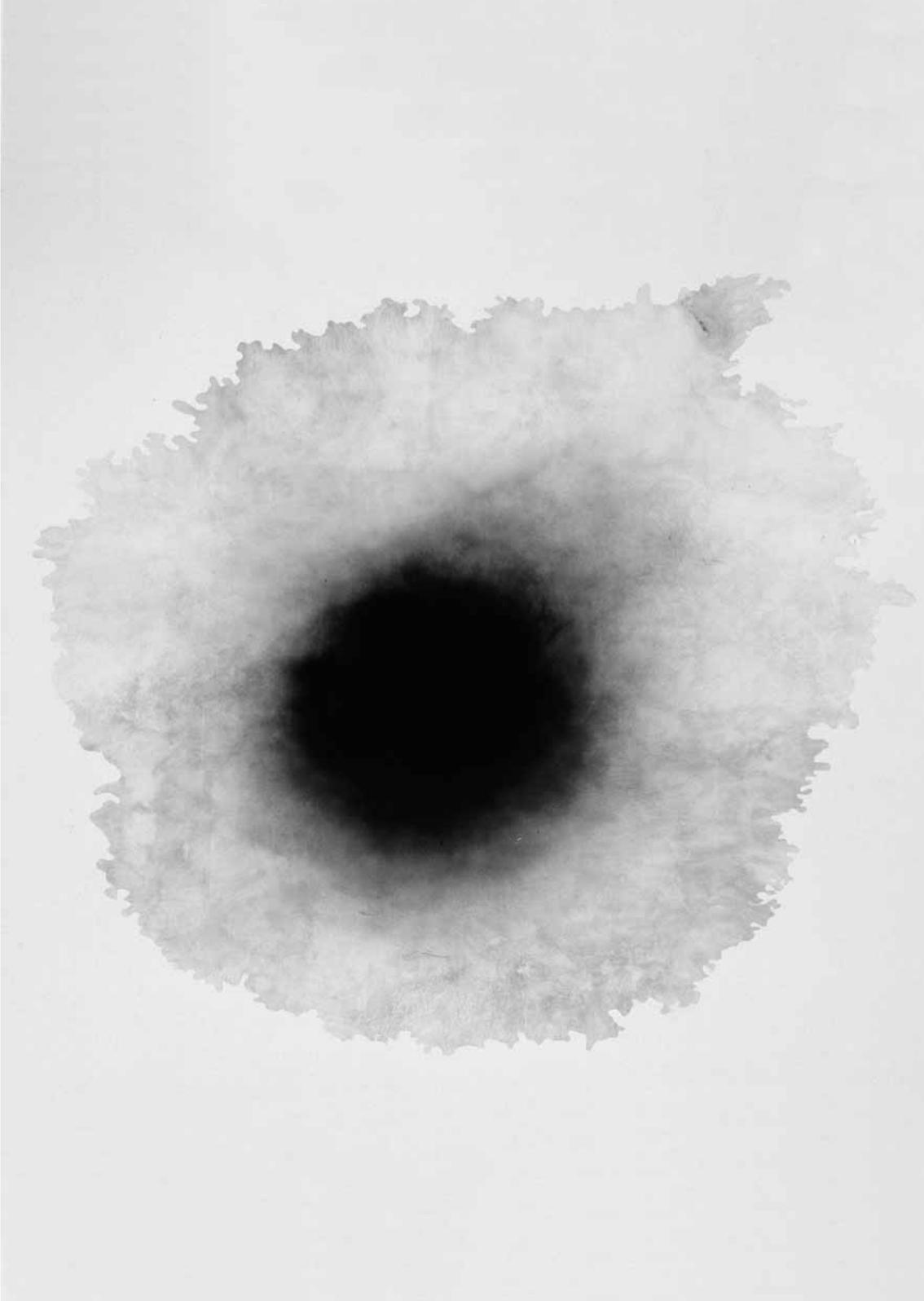


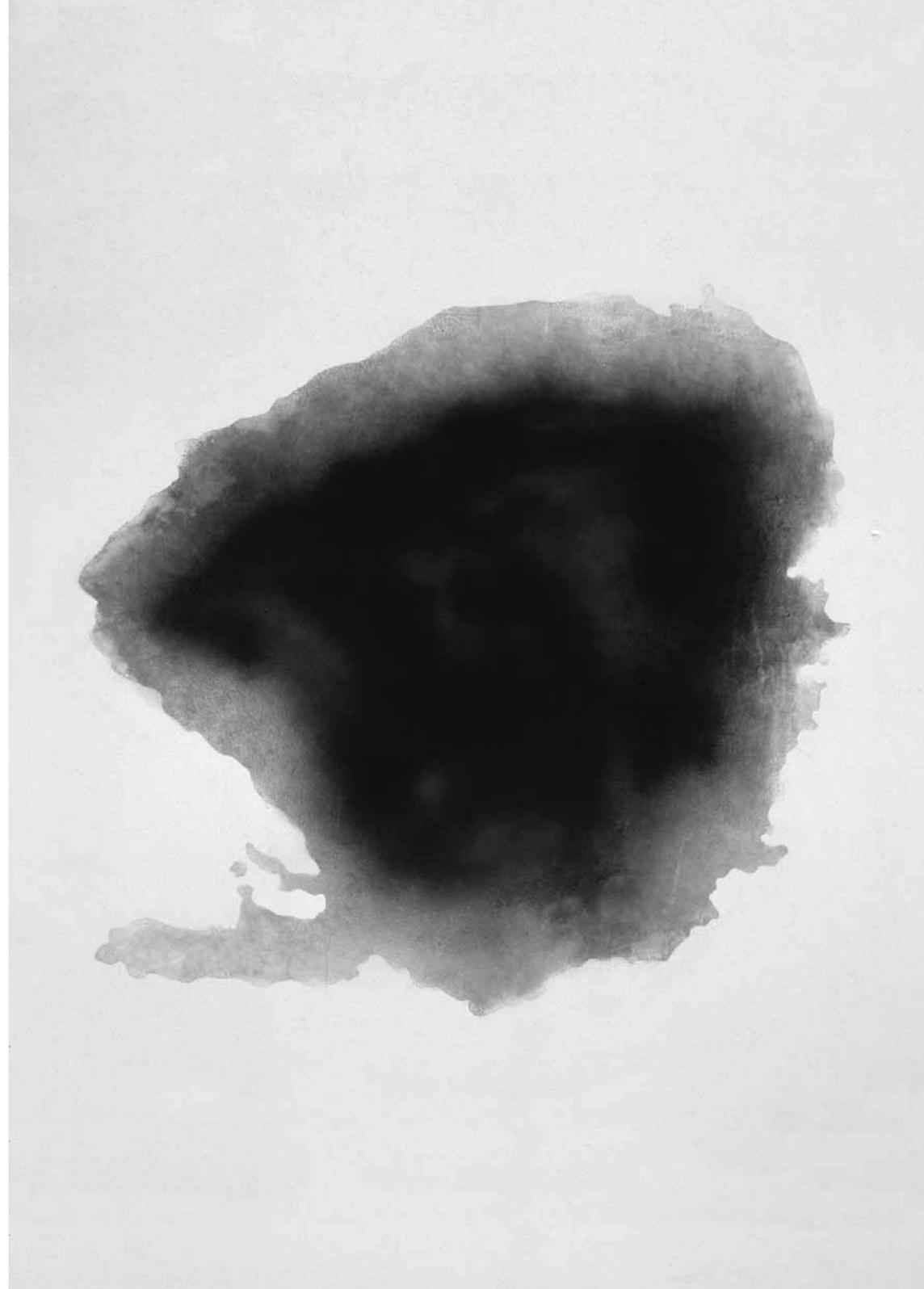


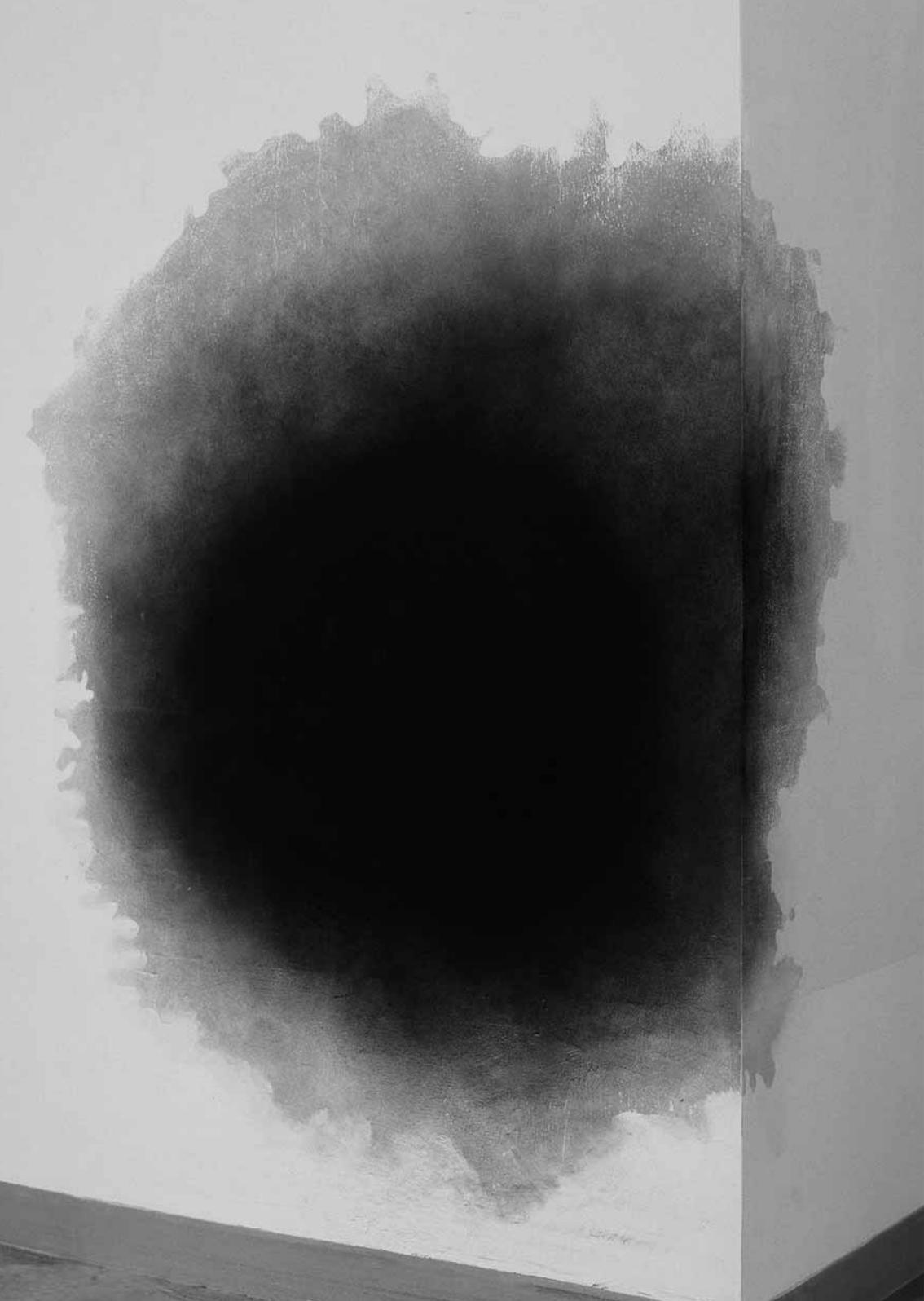


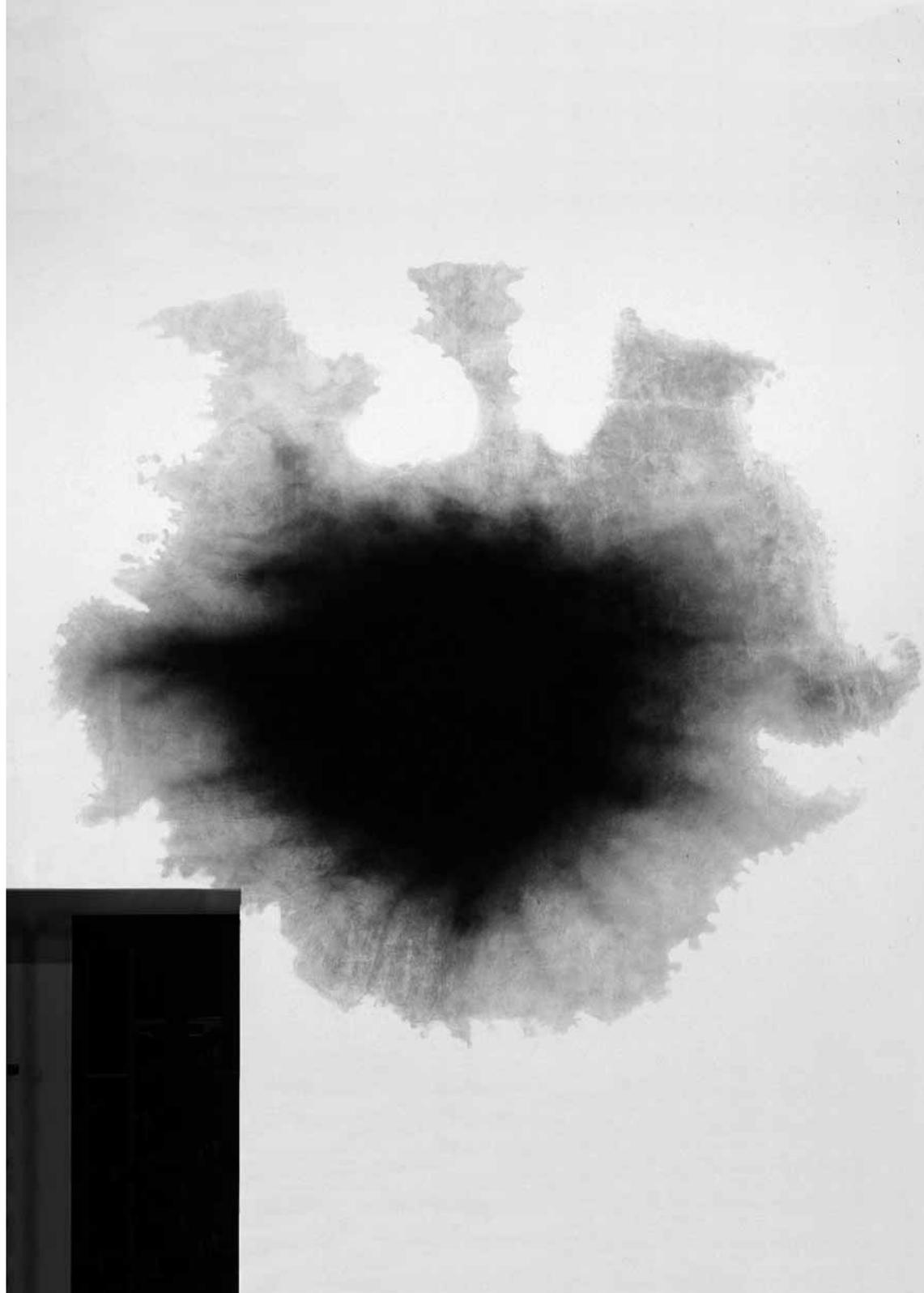


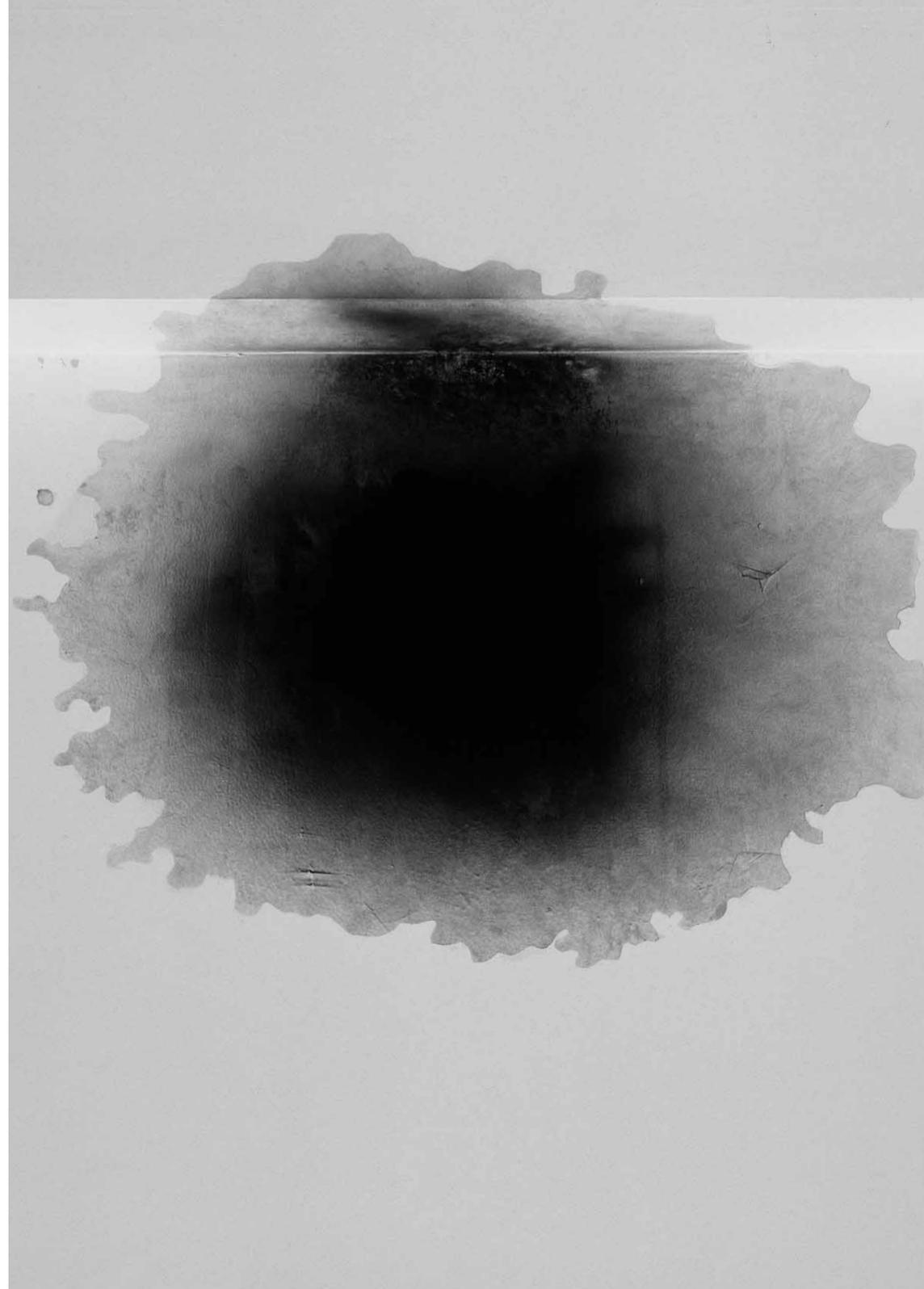


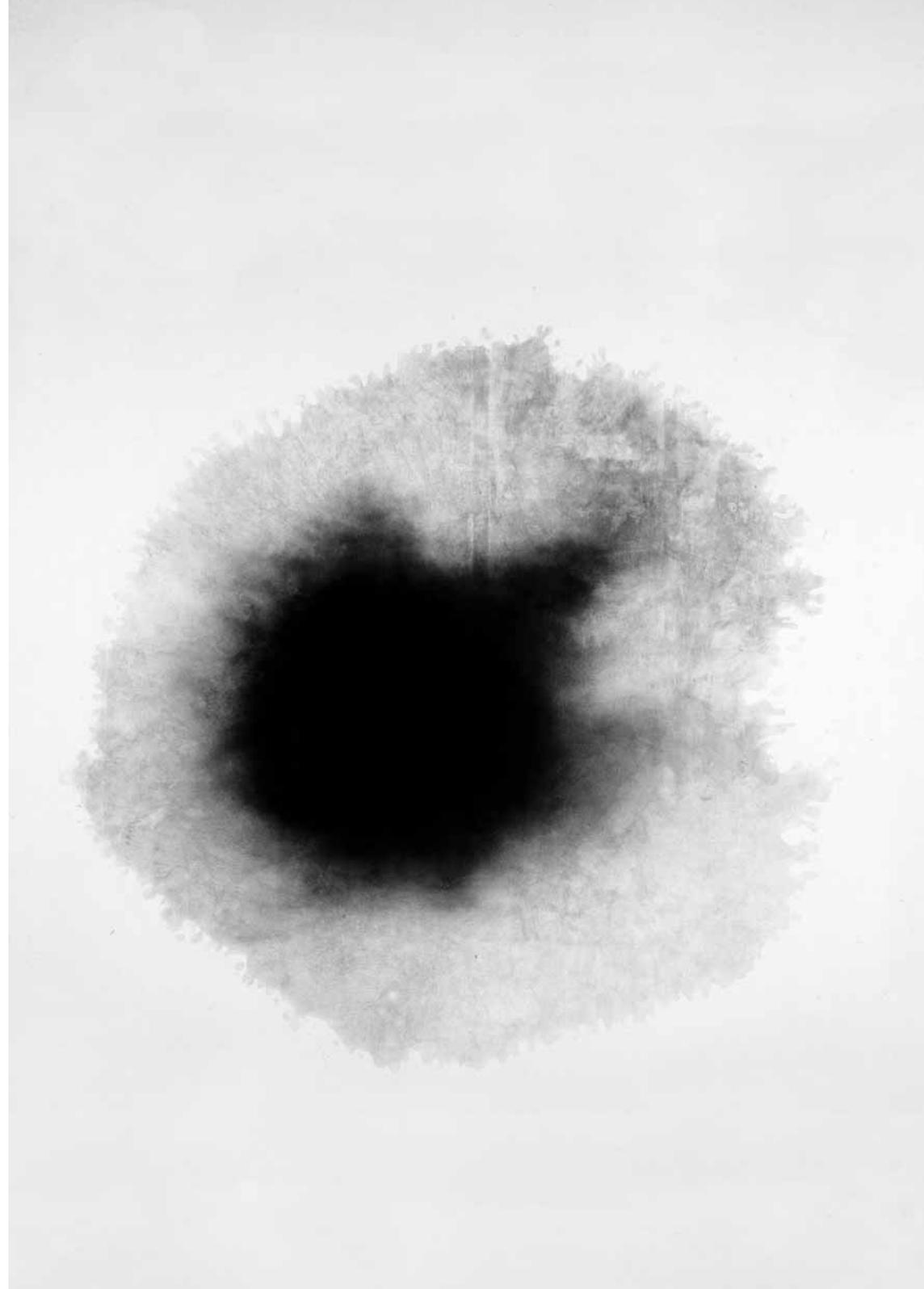


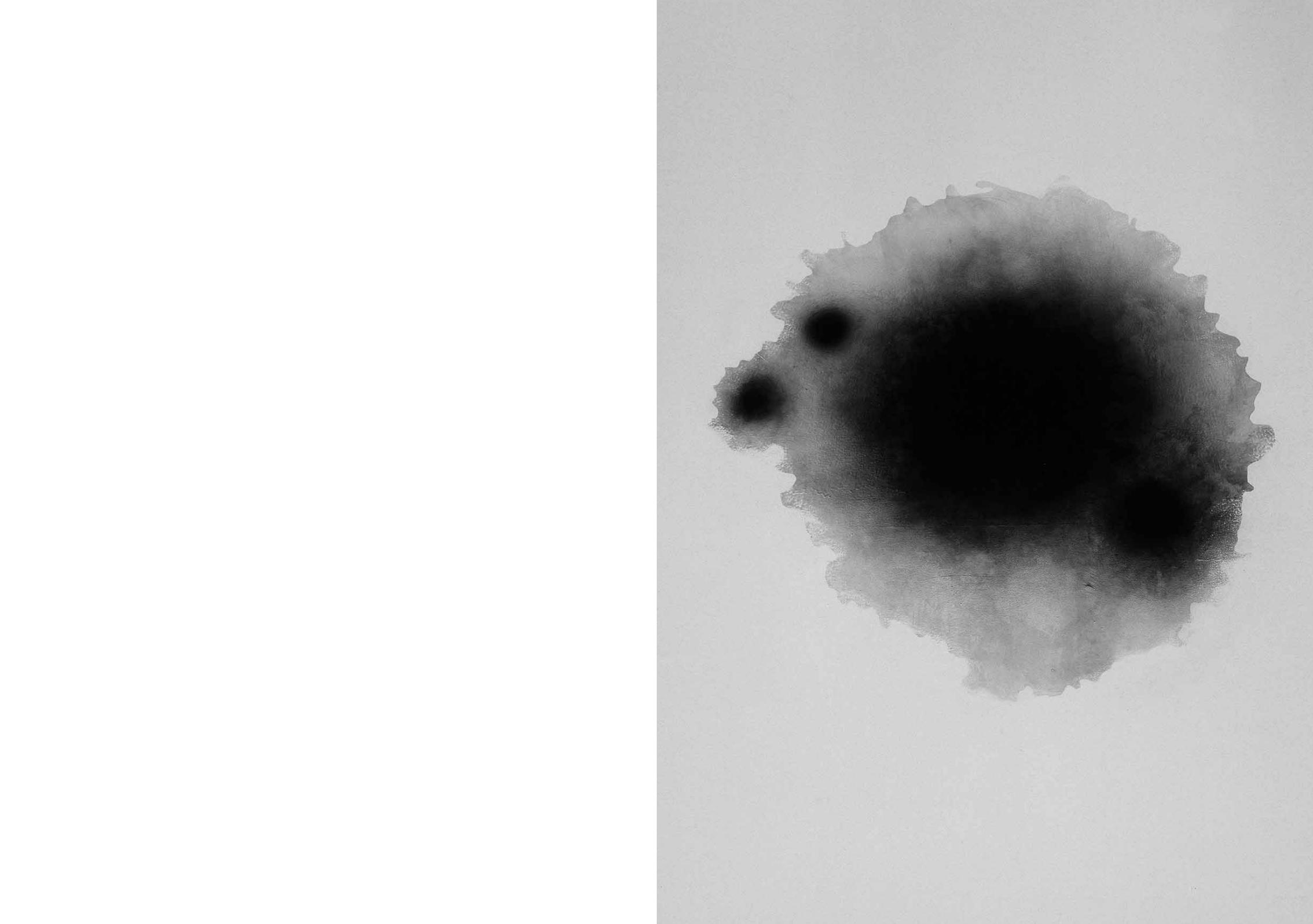




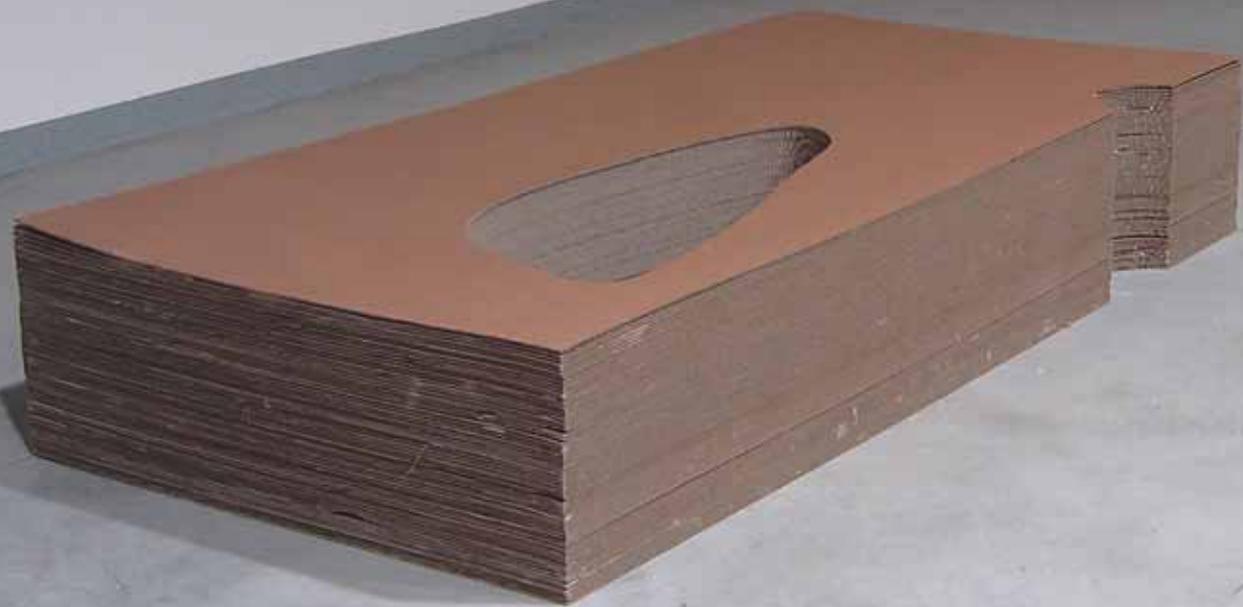












L'improponibile è stato rappresentato.

Le mostre giungono ad una data di scadenza e vengono smantellate, in teoria è quanto avviene ordinariamente anche per gli allestimenti teatrali, le fiere di paese, le stanze addobbate per una festa. Niente di più regolare: eppure c'è qualcosa di scandaloso nella fine di un'esposizione artistica, si tratta di una decisione arbitraria che interrompe l'emissione naturale di emozioni che solo in quella particolare congiunzione di spazio e volume si può produrre, e che non possiede, geneticamente, il senso della propria caducità. Una mostra, di fatto, non finisce, viene interrotta, ma il suo tempo reale è un altro. I figli dello spirito sono destinati a vibrare in eterno.

Nella pratica comune si tratta di un evento al quale l'artista si sottrae, lascia che siano altri a farlo, oscuri manovali, tecnici del mestiere. Lui, l'artista, si limita a riprendere con sé le opere imballate, e forse cerca di non pensarci, come non si pensa alla decomposizione dei corpi, o all'inesorabile sgretolamento dei monumenti. L'artista non partecipa, e il pubblico, da parte sua, ignora quanto accade. Il punto di riferimento, per tutti, si trova banalmente nell'inizio della prossima esposizione, e l'azione dello smontaggio rimane un atto silenzioso, qualcosa di meccanico che altri devono fare, e di cui si preferisce tacere perché potrebbe essere privo di interesse, o potrebbe essere troppo triste.

Il 22 gennaio 2005 era la data fissata per la conclusione della mostra 'Conservatory (San Sebastiano)' di Paolo Parisi. Alle otto di sera i conservatori erano stati smontati, strato dopo strato, e giacevano immobili ed enigmatici nei loro immensi sudari di legno, destinati chi sa dove.

Sulle pareti di Quarter rimanevano i wall paintings 'Islands', in qualche modo orfani, per chi li aveva visti nascere assieme al resto dell'installazione, ma ancora sapienti della propria bellezza autonoma e della loro compiutezza estetica. La necessità che ordina tutte le vicende imponeva la loro cancellazione, e avrebbe potuto essere, come ogni volta un evento ordinario. Un'azione tecnica che avrebbe resettato, per lo meno visivamente, lo spazio neutro della hall centrale per lasciare posto ad altro. Ne è stato tratto un evento spettacolare.

È stata una cerimonia laica, con esequie che seguivano la liturgia dettata dall'arte. Quella che si impone precetti in linea con l'eternità, il turbamento inestinguibile della bellezza, il corso continuo delle cose create.

La morale del contemporaneo conosce un dissidio non ancora estinto sulla possibilità della conservazione e sulla perpetuazione dell'idea contratta nella forma. Non sempre custodire un oggetto - un'idea, una persona o un pensiero - è una forma d'amore. A volte le fratture sono solo la parte più oscura di una nuova sorgente, e nel momento in cui un'opera d'arte viene rimossa, altre forme e altre idee scaturiscono dalla fine della prima.

Dunque, l'improponibile è stato rappresentato: la morte, la fine di un tempo, sia pure quello transitorio per destinazione originaria, come da programma.

La scena era questa: alle isole sulle pareti corrispondeva, sul piano orizzontale, un arcipelago di attori, ognuno con il proprio ruolo, che celebravano la rimozione. Quattro imbianchini sono saliti sulle impalcature e sulle piattaforme per ricoprire di vernice bianca le opere di Paolo Parisi. Al centro della sala si innalzava il volume di casse e proiettori. La regia della luce modulava i passaggi, temperando la rigoro-

sa bicromia dello spazio con i toni elettrici del viola, del rosso, dell'azzurro. Dall'ensemble di quattro musicisti è scaturito il suono, quello spontaneo, inarrestabile, insofferente al codice della scrittura, della musica Jazz. Due file di sedie da cinema, assurdamente atterrate e disposte obliquamente nella sala, lamentavano lo sradicamento dal loro contesto. Da una parte, o forse dall'altra, la voce limpida di un'attrice recitava le liriche di Paul Celan e Marina Cvetaeva, un canto che parlava di esilio, allontanamento, elisione. Le voci della cantante e dell'attrice si sono intrecciate in un controcanto che scintillava attraverso lo spazio, il suono e la luce.

Gli spettatori tacevano.

Dall'alto delle loro postazioni, angeli annunciatori di una parusia controversa, gli imbianchini procedevano nel loro lavoro di cancellazione.

È successo tutto questo, e forse anche altro.

'Per la prima volta, in un centro d'arte contemporanea, un evento di naturale avvicendamento tra una mostra ed un'altra, è stato reso pubblico': un modo ancora sconosciuto di celebrare la fine di un'opera d'arte.

Pietro Gaglianò



Paolo Parisi / "Cancellazione" / 22 gennaio 2005
Con: Titta Nesti, voce / Silvio Messana, sax soprano / Jacopo Martini, chitarra acustica / Franco Nesti, contrabbasso / Teresa Fallai, voce recitante / Watt Studio, luci

That which cannot be proposed was represented.

Exhibitions reach their scheduled termination dates and are dismantled. In theory that usually happens also for theatrical productions, town fairs, and even party decorations in a room. Nothing is more normal; however there is something outrageous in the closing of an art exhibition: it is an arbitrary decision that interrupts the natural expression of feelings that can be produced only in that particular conjunction of space and time and that does not possess, genetically, the sense of its own impermanence. An exhibition, in reality, does not end: it is interrupted but its real time is different. The offspring of spirit is destined to resonate forever.

Normally it is an event the artist avoids. He or she lets others, unknown labourers, technicians of that trade, do it. The artist only gets back the packed works and perhaps tries not to think about it, as one does not think about the putrefaction of bodies or the inevitable crumbling of monuments. The artist does not participate and the visitors, as far as they are concerned, ignore what is going on. The reference point, for all, is simply the beginning of the following exhibition and the action of dismantling remains a silent act, something mechanical that others have to do and about which one prefers to be silent because it could be uninteresting, or too sad.

January 22nd 2005 was the date set for the closing of Paolo Parisi's exhibition "Conservatory (San Sebastiano)". At 8 p.m. the conservatories had been dismantled, layer after layer, and lied still and enigmatic in their gigantic wooden shrouds, to go who knows where.

The wall paintings "Islands" remained on the walls of Quarter. In a way orphans for those who had seen them come to light with the rest of the installation, they were still aware of their autonomous beauty and of their aesthetic thoroughness. The necessity that controls everything imposed their deletion and it could have been, as every other time, an ordinary event. A technical action that would have reset, at least visually, the neutral space of the central hall to make room for something else. It was turned into a spectacular event.

It was a lay ceremony, with a funeral service that followed the liturgy dictated by art. That which imposes upon itself precepts in line with eternity, the inextinguishable disruption of beauty, the continuous course of created things.

In the morals of the contemporary there is a no yet resolved conflict about the possibility of preservation and of perpetuation of the idea that was contracted in form. To hold on an object-an idea, a person or a thought-is a form of love. Sometimes fractures are only the most obscure part of a new source, and when a work of art is removed, other shapes and other ideas rise from its ending.

So that which could not be proposed was staged: death, the end of a time, even if it was the transient one provided for by the original destination, as scheduled.

This was the scene: to the islands on the walls it corresponded, on the horizontal plane, an archipelago of actors, each with his or her role, who celebrated the removal.

Four decorators climbed the scaffolding and the platforms to cover Paolo Parisi's works with white paint. At the center of the hall the volume of loudspeakers and projectors rose. The lights' direction modulated the passages, tempering the strict duotone of that space with the electrical tones of purple, red and blue.

From a quartet sprang the spontaneous, uncontrollable sound of jazz music, intolerant of the laws of composition. Two rows of movie theater chairs, absurdly landed and placed obliquely in the hall, complained for having been eradicated from their context. On one side, or perhaps on the other, the clear voice of exile, departure, elision, the voices of the woman singer and of the actress intertwined in a counter-melody that sparkled through space, sound and light.

The audience was silent.

From the height of their positions, angels announcing a controversial second coming, the wall painters proceeded with their work to erase the recent exhibition.

All this happened, and perhaps even something else.

For the first time, in a contemporary art center, a normal change from one exhibition to the next was made public: a still unknown way to celebrate the end of a work of art.

Pietro Gagliano



Paolo Parisi / "Cancellazione" / January 22nd 2005

With: Titta Nesti, singing voice / Silvio Messina, sax soprano / Jacopo Martini, acoustic guitar / Franco Nesti, double bass / Teresa Fallai, reciting voice / Watt Studio, lights



Paolo Parisi, (Catania, 1965), vive e lavora a Firenze. Da circa dieci anni partecipa a numerose mostre personali e collettive ospitate sia da istituzioni pubbliche che da spazi privati.

"Conservatory (San Sebastiano)" è costituita da: "Observatorium", pile di cartone svuotate, tre elementi, cm 260x260x335 ciascuna; tubi idraulici in PVC, varie dimensioni; "Islands", acrilico su parete, dieci elementi, dimensioni variabili; "Three benches for everybody", pile di cartone svuotate, edizione di tre esemplari, cm 130x260x50 ciascuno.

Installazione audio, creazione, composizione e voce: John Duncan.

Si ringrazia per la collaborazione: Pino Brugellis / Tommaso Maneschi, Alessandro Scarnato / Gianluca Frosini, Cristina Petrucci, Renato Saviani, G&G Advertising, Prato / Ezio Maria Rossi, Andrea Maria Rossi, Enrico Di Giovannantonio, Michela Mezzetti, Valentina Mochen / Giovanni Iovane / Guglielmo De Micheli.

Paolo Parisi, (Catania, 1965) lives and works in Florence. He has been presenting many personal and collective shows, which took place either in public bodies or in private spaces.

"Conservatory (San Sebastiano)" is constituted by: stacks of emptied cardboard, 3 elements, cm 260x260x335 each; hydraulic PVC pipes, dimensions variable; "Islands", acrylic on wall, ten elements, dimensions variable; "Three benches for everybody", stack of emptied cardboard, edition of 3, cm 130x260x50 each.

Sound installation, composition, voice: John Duncan.

The Author would like to thank for collaboration: Pino Brugellis / Tommaso Maneschi, Alessandro Scarnato / Gianluca Frosini, Cristina Petrucci, Renato Saviani, G&G Advertising, Prato / Ezio Maria Rossi, Andrea Maria Rossi, Enrico Di Giovannantonio, Michela Mezzetti, Valentina Mochen / Giovanni Iovane / Guglielmo De Micheli.

edito in occasione della mostra_ published in occasion of the exhibition:
Paolo Parisi & John Duncan / Voyager_1 / "Conservatory (San Sebastiano)"
Quarter / Centroproduzione Arte / Firenze / dicembre / gennaio 2005

redazione_editor

© Paolo Parisi / Maschietto Editore

fotografie_photography

© Ela Bialkowska / Guglielmo de' Micheli / Serge Domingie & Marco Rabatti / Paolo Parisi

progetto grafico_graphic design

Paolo Parisi

testi_texts by

© 2005 Pietro Gaglianò / Giovanni Iovane / Sergio Risaliti

traduzioni_translations

Pier Luigi Cecioni, Phillip Gordon

fotolito_colour separation

L'editore

stampato da_printed by

Pincopallino / Firenze

font e carta_font and paper

Univers Condensed_Univers Condensed Bold / Fedrigoni_Tatami 145 gr.

500 copie e 100 con un'edizione firmata e numerata di 1 litografia originale di Paolo Parisi

pubblicato da_published by

© 2005 Maschietto Editore, Firenze / Paolo Parisi

ISBN 88-8956-88-5



