Paolo Parisi Observatorium (Museum)

Paolo Parisi Observatorium (Museum)

Osservazioni sulla mostra di Paolo Parisi | Observations on Paolo Parisi's exhibition | Stefano Pezzato

Observatorium (Museum)

Lounge Project Room Wall Drawing #736 by Sol LeWitt Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci | Prato 2008

Trasparenza e opacità | Transparency and opacity | Saretto Cincinelli Lettera a Paolo Parisi sulla Sicilia, sull'architettura, sull'arte (in tre tempi) | Letter to Paolo Parisi on Sicily, architecture and art (in three stages) | Salvatore Lacagnina

Observatorium – Gegen den Strom | Lenbachhaus | München 2006
The Interim is Mine | Galleria Civica Montevergini | Siracusa 2006
Conservatory (San Sebastiano) | Quarter | Firenze 2005
Observatorium | Etna 2004
Allineamenti | Trinitatiskirche | Köln 2005
Observatorium | Galleria Nicola Fornello | Prato 2004
Moto a luogo | Rocca | Carmignano 2003
Eco e Narciso | Abbazia di Novalesa | Ferrera Moncenisio 2003

Paolo Parisi | Compendium



Osservazioni sul lavoro di Paolo Parisi Stefano Pezzato

Paolo Parisi ha concepito un articolato progetto site specific per l'area della Lounge / Project Room al piano terra del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, dove ha inserito sculture praticabili di cartone, dipinti monocromi su tela e realizzato un'originale installazione ambientale, proponendo nello spazio circolare d'ingresso, quale punto di partenza per una riflessione sulla struttura e sull'esperienza dell'opera d'arte, un confronto diretto fra l'*Observatorium* (2004) che da il titolo alla mostra e l'installazione permanente di Sol LeWitt, *Wall Drawing* #736 Rectangles of Color (1993).

Observatorium, il modello architettonico presentato alla Galleria Fornello di Prato recentemente entrato a far parte della collezione del museo, agisce come un dispositivo per introdurre letteralmente il visitatore al percorso espositivo e al suo ruolo di osservatore. Invitato a penetrare nella cavità intagliata nei fogli di cartone che compongono il lavoro, egli è delegato a stabilire il punto di vista possibile sulle aperture laterali: inquadrature di particolari architettonici del museo, scorci dell'installazione ambientale realizzata nella Lounge o campiture monocrome del Wall Drawing di Sol LeWitt. Observatorium attiva infatti rapporti sul piano visivo fra l'interno e l'esterno, nell'introduzione di immagini attraverso l'architettura e, reciprocamente, nella direzione degli sguardi alla realtà circostante. L'abitacolo stesso è concepito come un rilievo orografico invertito dove il vuoto sostituisce il pieno, una mappa topografica che modella la superficie interna dell'involucro.

La relazione fra l'installazione di LeWitt e l'opera di Parisi si gioca invece sull'assonanza geometrica fra la combinazione modulare dei "rettangoli di colore" a inchiostro dell'artista americano e la serialità meccanica dei quadrati di cartone sovrapposti dell'italiano, sulla corrispondenza fra la logica impersonale del "disegno a parete" del primo e la schematicità minimale del volume cubico del secondo.

In modo analogo a *Observatorium* anche *Benches for Everybody* (2006), panchine in serie composte da fogli di cartone intagliati e sovrapposti, invitano il visitatore a praticarle sedendosi ad ammirare lo spettacolo di colore proposto da Parisi nell'installazione ideata appositamente per la Lounge. Qui le vetrate sono coperte da lastre rosse fluorescenti che lasciano trasparire il paesaggio esterno e, con esso, il variare delle condizioni atmosferiche e le diverse gradazioni luminose nell'arco della giornata.

Alla luce rossa si rivelano, come nel procedimento di stampa in camera oscura, le immagini del contesto urbano che filtrano e si imprimono sulle lastre. Contestualmente tutto l'ambiente interno risulta immerso nell'intensità variabile del colore che assume una consistenza fisica anziché l'aspetto virtuale della proiezione luminosa. In questo caso, dunque, Parisi sovverte sia l'esperienza del mondo reale, riducendola ad una rappresentazione dinamica sulla super-

Stefano Pezzato

ficie, perdipiù alterata dalla luce fluorescente, sia la percezione del colore monocromo che si espande dallo schermo bidimensionale allo spazio reale in cui si trova il visitatore.

Al bagno nel rosso esteso ad ogni oggetto presente nell'ambiente reagiscono con riflessi vibranti anche le tracce d'argento sparse sulla parete sinuosa davanti alle vetrate. L'insieme compone l'installazione *Come raggiungere la costa (museo)* (2008). Realizzate attraverso un complesso procedimento di mascheratura e riproduzione del disegno prodotto dall'artista sulla base di mappe e tracciati cartografici, queste tracce sono l'evoluzione delle ricerche sperimentate in passato da Parisi nelle serie intitolate *Rilievi* (1993/2000), *Come raggiungere la terra dal mare* (1993), *Punti nave* (1996), e nelle installazioni *Come raggiungere il cielo dalla terra (Navigare solo)* (Cortona, 1994), *Come raggiungere la vetta (da un interno)* e (giardino) (Catania, 2000 e Monaco, 2006), *Dalla camera chiara all'immagine del mondo* (Bologna, 2002).

Il *Wall Painting* apparentemente casuale di Parisi rappresenta l'ulteriore tentativo dell'artista di scomporre e ricomporre una rappresentazione di informazioni geografiche per attivare nuove relazioni fra lo spazio dell'opera e l'osservatore. Il "rilievo" sul muro annuncia il manifestarsi della pittura nell'atto stesso della sua percezione e l'immediata sparizione nella relatività della sua interpretazione, "essere o non essere" (Giulio Paolini).

Parisi parte dall'astrazione della realtà, interpretata attraverso un codice di segni che la riproduce come immagini, nel caso specifico carte nautiche o profili costieri, per approdare alla dimensione fisica della pittura, alla tautologia della sua essenza: una forma visiva che si offre alla percezione soggettiva, alla sua mobilità ed arbitrarietà. In questo modo l'opera non appare mai uguale a se stessa perché dipende dalla posizione dell'osservatore che la definisce col suo sguardo.

Nelle grandi tele monocrome della serie *Coast to Coast* (2006), l'attenzione è posta sui contorni di derivazione cartografica, i margini verso i quali fa rotta la nostra osservazione. Nei bordi sottili lasciati a incorniciare i quadri Parisi rivela la presenza originaria di colori a olio, le cui forme modellate, corrugate e trasudate riaffiorano sullo strato superficiale ad acrilico, percepito come sfondo uniforme al centro della scena.

Questi dettagli possono ricordare le silhouette dei *Teatrini* (1964-1966) di Lucio Fontana, le cui rappresentazioni si proiettano sulle profondità di altrettanti *Concetti spaziali*. Tuttavia Parisi li àncora saldamente alla dimensione superficiale della pittura, concentrando su di essa la percezione spaziale del sopra e sotto e quella temporale del prima e dopo. Come aveva già fatto nella serie precedente di *Inversi* (2000-2004), l'artista nasconde la rappresentazione dietro all'ultimo velo di colore sommergendo le forme nella dominante monocroma. Il grigio ri-

volto verso l'interno del museo si potrebbe intendere come modalità per visualizzare il vuoto, il nulla, "ne visibile ne invisibile" (Gerhard Richter). Il verde rivolto al giardino esterno sembra invece voler riflettere il paesaggio naturale, lo spazio aperto che si trova lì davanti.

Ancora una volta Parisi capovolge l'ordine delle cose, fa apparire la realtà diversamente da come è, sostituisce il paradosso dell'arte al senso comune. L'approdo finale di questa esperienza sensoriale e cognitiva è la sua opera.



Observations on Paolo Parisi's exhibition Stefano Pezzato

Paolo Parisi devised a multi-faceted, site-specific project for the area of the Lounge / Project Room on the Luigi Pecci Centre for Contemporary Art ground floor. Here, he has placed accessible sculptures in cardboard, monochrome paintings on canvas and an original ambient installation, taking the circular lobby as the departure point for a reflection on the structure and experience of the work of art. This is a direct encounter between *Observatorium* (2004), from which the exhibition takes its name, and the permanent installation by Sol LeWitt, *Wall Drawing* #736 Rectangles of Color (1993).

Observatorium, the architectural model presented at the Fornello Gallery of Prato which has recently become part of the Museum's collection, acts as a means for the visitor to be literally introduced to the exhibition itinerary and to his/her role of observer. Invited to penetrate the cavity cut out in the cardboard sheets of the work he/she should establish the place for looking at the side openings views of details of the museum's architecture, glimpses of the ambient installation created in the Lounge, or Monochrome background painting of Sol LeWitt's Wall Drawing. Indeed, Observatorium spawns visual relationships between the inside and the outside by creating images that come from architecture and, in exchange, by directing the eye to the surrounding reality. The living space is conceived as an inverted orographic relief in which the empty replaces the full, a geographic map that shapes the internal surface of the outer shell.

The relationship between LeWitt's installation and Parisi's work plays, instead, on the geometric assonance between the modular combination of the American's "rectangles of color" in ink and the mechanical seriality of the stacked cardboard rectangles of the Italian, and on the correspondence between the impersonal rationale of the "wall drawing" of the former and the minimal schematics of the cubic volume of the latter.

Analogously to *Observatorium, Benches for Everybody* (2006) - benches in series composed of sheets of cardboard cut out and stacked, also invite the visitor to use them by sitting down and enjoying Parisi's colour array in the installation designed specially for the Lounge. Here the windows are covered with fluorescent red panels which allow the outside view to filter in and with it the changes in the weather and the different amount of light during the day.

Similarly to the printing procedure in a dark room, the red light stresses the images of the urban setting that filter through to fix themselves on the plates. At the same time, the whole interior seems steeped in the variable intensity of colour that takes on a physicality beyond the virtuality of the projection of light. Here, Parisi subverts not only the experience of the real world by reducing it to a dynamic surface representation which, furthermore, is altered by the fluorescent light, but also the perception of monochrome colour that expands from the two-dimensional screen to the real space occupied by the visitor.

Stefano Pezzat

This immersion in red of every single object present in the room sets off a reaction of vibrant reflections, even from the traces of silver sprinkled over the curved walls in front of the windows. The combination comprises the *Come raggiungere la costa (museo)* (2008) installation.

Produced by a complex procedure of masking and copying the drawing created by the artist from maps and cartographic routes, these lines are the result of previous research by Parisi in the *Rilievi* series (1993/2000), *Come raggiungere la terra dal mare* (1993), *Punti nave* (1996), and in the installations *Come raggiungere il cielo dalla terra (navigare solo)* (Cortona, 1994), *Come raggiungere la vetta (da un interno)* e (*giardino*) (Catania, 2000 and Munich, 2006), *Dalla camera chiara all'immagine del mondo* (Bologna, 2002).

Parisi's apparently casual Wall Painting is a further move by the artist towards decomposing and recomposing a representation of geographic information so as to trigger new relationships between the space of the work and the onlooker. The "relief" on the wall announces the appearance of the painting at the very act of its perception and the immediate disappearance of its interpretation into relativity, "to be or not to be" (Giulio Paolini).

Parisi's starting point is the abstraction of reality interpreted by means of a code of signs that reproduce it in the form of images, in this case nautical or coastal outlines, then moving on to the physical dimension of the painting and the tautology of its essence - a visual form that appears to the subjective perception, its mobility and arbitrariness. In this way, the work is never the same because it depends on the viewpoint of the onlooker who defines it by looking at it.

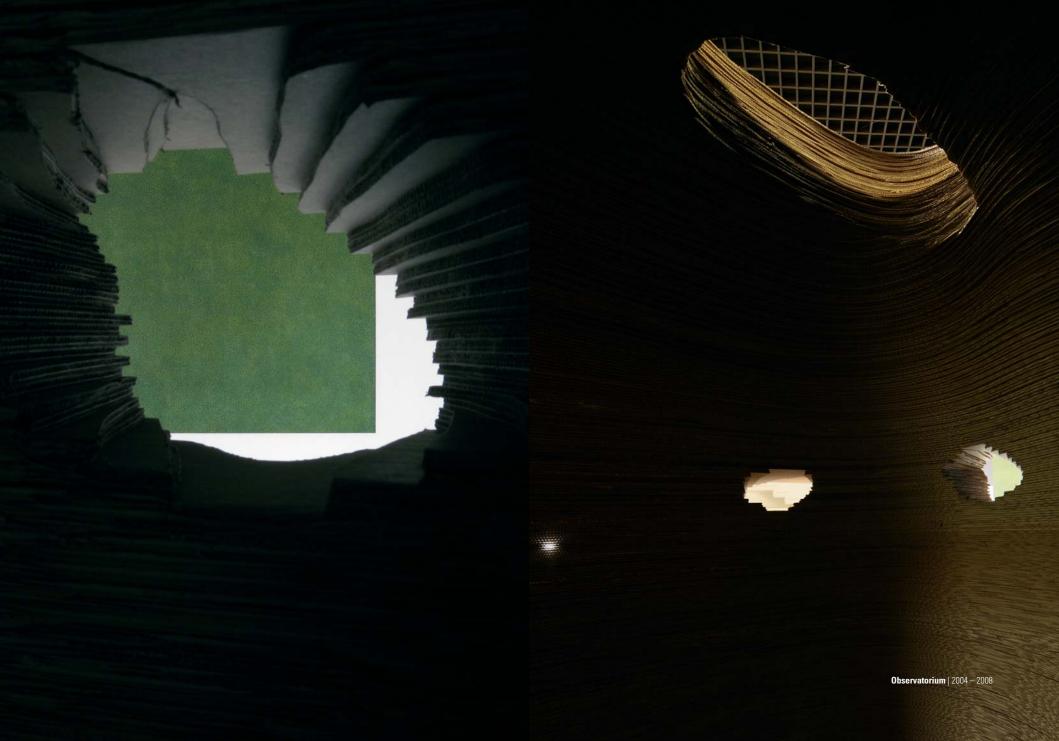
In the large monochrome canvases of the *Coast to Coast* series (2006), the eye settles on the cartographic surrounds, the margins towards which our glance is led. In the slim borders left to frame the paintings, Parisi indicates that he had originally used oil colours the modelled shapes of which, wrinkled and oozy reappear on the upper acrylic layer, seen as a uniform background at the centre of the scene.

These details are possibly reminiscent of the silhouette of the *Teatrini* (1964-1966) by Lucio Fontana, the representations of which were projected on to the depths of the corresponding *Concetti spaziali*. Parisi, however, anchors them firmly to the surface of the painting focusing on it the spatial perception of above and below and the temporal perception of before and after. As he had already done in the earlier series Inversi (2000-2004), the artist hides the representation behind the last veil of paint submerging shapes in the dominant monochrome. The grey facing the interior of the museum could be taken as a way of visualising the emptiness the nothingness "neither visible nor invisible" (Gerhard Richter). The green facing outwards to the garden, instead, seems to

wish to reflect the natural landscape, the open space that faces us. Yet again, Parisi upsets the order of things - he makes reality look different from what it is, he replaces common sense with the paradox of art.

The final destination of this sensorial and cognitive experience is his work.























Trasparenza e opacità. Carto-grafie del contrattempo Saretto Cincinelli

Un giorno un uomo aveva voglia di rivedere la casa dove era nato. Tornò sul luogo dove era la sua casa ma non riuscì a vedere nulla. La casa era scomparsa e un prato verde aveva preso il suo posto. Sconsolato si fermò ai bordi del prato. Passò di là un contadino e gli chiese cosa stava cercando. — La mia casa, — rispose l'uomo. Il contadino si fermò a pensare, poi gli fece segno di seguirlo. Al centro del prato l'erba era cresciuta a tratti di un verde più tenero e chiaro. La casa sembrava ricomparire con i muri e le stanze in mezzo al verde. L'uomo era felice. Ringraziò il contadino e molte volte ritornò a camminare nelle stanze della sua casa, disegnata da semplici linee di un verde più chiaro.

Manlio Brusatin

La profondità va nascosta. Dove? In superficie. Hugo Von Hofmannsthal

Una visione duplice, assieme frontale e di attraversamento sostiene, sin dalle origini, la ricerca di Paolo Parisi, una visione che – come quella suggerita delle citazioni in epigrafe – appare capace di far emergere à rebours nella superficie dell'opera, tracce della sua stessa genesi: ricordiamo l'uso delle resine che, nelle Mappe del Peloponneso, rendono traslucida la tela, evidenziando l'armatura del quadro, tramite una trasparenza che, all'interno del risultato, finisce per divenire spia di un processo pittorico che rifiuta di occultare la propria materialità ma anche, e contemporaneamente, per trasformare le verticali e orizzontali che sostengono il telaio in sostituti dei meridiani e paralleli assenti dalle mappe tracciate dall'artista, con dita e argilla, sulla tela. Un processo non molto dissimile governa la serie degli *Inversi* la cui monocromaticità lascia percepire proprio in prossimità dei suoi margini, minime, quasi impercettibili, tracce di colori differenti, sintomo – assieme ai grumi di materia che insistono sotto la superficie unitaria – della complessa genesi e temporalità dell'opera¹. Un ruolo speculare a quello delle resine recitano, infine, negli Inversi e nella successiva serie Coast to Coast, gli aloni e le sgorature della pittura ad olio che, come ostinati indizi di una troppo precoce copertura, trasudano, col tempo, sulle superfici monocrome delle opere trattate ad acrilico o tempera. Eccedenze prive di qualità proprie, che si definiscono per differenza e resistenza, aloni e tracce, entrano dunque a far parte dell'opera ma, col loro statuto ontologico difettivo, vi riemergono "facendo macchia" nella "rappresentazione".

Declinando in chiave espressiva, ciò che ad un primo sguardo potrebbe apparire il prodotto di un'imperizia tecnica, Parisi tematizza così esplicitamente la sopravvivenza del *prima* nel *dopo*, o del *sotto* nel *sopra*, come mirabile metafora dell'infinito compiersi del quadro e dell'interminabilità del lavoro pittorico.

Nutrito da simili indizi, lo sguardo dello spettatore attraversa lo spessore minimo della superficie monocroma trasformando la sua opacità in una sorta di

trasparenza concettuale che gli consente di sfogliare e ricomporre la duplicità del quadro, decostruendone il procedimento generativo.

Il quadro mostra un soggetto: la pittura all'opera Jean-Luc Nancy

Sempre in scarto sul proprio equilibrio le pitture di Paolo Parisi retrocedono in se stesse per testimoniare il proprio accadere: il loro rivolgersi verso il *prima* non cela però un orientamento "archeologico", teso alla riesumazione di ciò che *è* definitivamente *stato* ma un'attenzione verso ciò che *sta per*, verso quel *già-e-non-ancora* destinato ad ossessionare come resto e residuo ogni compiutezza. Il *pre* che riemerge nella pittura dell'artista non coincide, dunque, con una pienezza da riportare alla luce ma con una sorta di *insorgenza* declinabile al futuro. Ciò che non è mai giunto a conclusione e che, a rigore, non è mai *stato*, entra così, a costituire la stessa stoffa dell'opera, facendo di quest'ultima il luogo di una sopravvivenza dell'inappropriabile, dell'inaccessibile, dell'impresentabile.

Occultando sotto una unitaria mano monocroma preesistenti tracciati policromi Paolo Parisi *inverte*, come suggerisce il titolo di una serie, la logica dell'abituale costruzione del quadro, mostrandoci, tramite una perdita d'evidenza che si dà come guadagno, che il *prima* (o il *sotto*) — ciò che appartiene irrevocabilmente al *non-ancora* dell'opera — può esser mostrato attraverso l'interdizione dell'eloquenza di quest'ultima.



Ripiegandosi in se stesso, retrocedendo verso il suo prima, il processo pittorico inscrive al proprio in-

terno una *spaziatura* che, riverberandosi come un'eco nel risultato, mostra, sottotraccia e come in filigrana, un divenir-spazio del tempo e un divenir-tempo dello spazio.

Tramite un gioco apparentemente paradossale che sembra negare la possibilità dell'opera proprio mentre ce ne restituisce la potenzialità secondo una differente misura, l'artista interroga così il "linguaggio" della pittura non nella direzione del suo rinvio a... ma in quella del suo stesso *farsi*.

Cosa resta allora delle mappe che originariamente sottintendono alla sua operazione?

La forma più semplice di carta geografica non è quella che ci appare oggi come la più naturale, cioè la mappa che rappresenta la superficie del suolo come vista da un occhio extraterrestre. Il primo bisogno di fissare sulla carta i luoghi è legato al viaggio: è il promemoria della successione delle tappe, il tracciato di un percorso

Italo Calvino

In *Geografia* Franco Farinelli ci ricorda che "Anassimandro, il primo che s'azzardò a disegnare il contorno dell'ecumene, cioè la prima immagine geografica... fu accusato dai contemporanei di empietà" non solo perché, come ci hanno insegnato, "si era permesso di rappresentare la terra e il mare dall'alto, come soltanto agli dei è consentito" ma anche e soprattutto perché "con il suo disegno ... aveva paralizzato ... qualcosa (la *physis*, la natura) che invece è continua crescita e movimento, 'genesi delle cose che crescono'... un processo dinamico e non il suo inerte risultato". Fare la mappa di qualcosa, nel linguaggio di Anassimandro, implica "la preliminare riduzione di una cosa alla cosa-che-è, dunque la sua trasformazione in un'entità già in possesso, per definizione, di ogni attributo cartografico, già preventivamente ridotta ad una tavola".

Proprio in tale preventiva riduzione consiste l'implicita violenza del *mapping*. La mappa, il cui significato è dato una volta per tutte e per chiunque, e vale in ogni situazione, conclude Farinelli, "non uccide soltanto la Terra ma mortifica anche il linguaggio perché irrigidisce non solo l'oggetto ma anche il modo di riferirsi ad esso, paralizza dunque anche il soggetto"².



Le eterodosse mappe di Parisi non incorrono in quest'ordine di problemi, non predicano infatti qualcosa intorno a specifici territori ma, lo abbiamo accennato, intorno a se stesse e al loro farsi, le sue sono *carto-grafie* pittoriche che lungi dall'ipostatizzare la pittura in una definizione precostituita cercano di restituirla nella sua genesi, *carto-grafie* che, inoltre, non immobilizzano lo spettatore in un ruolo prestabilito ma lo invitano ad una mobilità fisica e concettuale: la loro 'trasparenza', infatti, non è data, ma è

² qualcosa che deve essere raggiunto.

L'arte è, del resto, il luogo in cui è impossibile tracciare confini, è — potremmo dire con Foucault — "ciò che compensa (non ciò che conferma) il funzionamento significativo del linguaggio".

Nella ricerca di Parisi è il farsi stesso della pittura a suggerire i percorsi e le modalità dello sguardo: posto di fronte al *troppo pieno* della saturazione monocroma, lo spettatore cerca una via d'accesso rivolgendo la propria attenzione verso i margini del quadro: ne consegue l'implicito perturbamento della visione generalmente frontale e statico-contemplativa che riserviamo alla pittura, una visione indebolita dall'incontro con opere che, grazie anche alle loro spesso notevoli dimensioni, reclamano una ricezione mobile, l'adozione di uno sguardo obliquo e radente, maggiormente atto a rilevare i grumi e gli spessori di tracciati e campiture che increspano la stesura monocroma, usualmente trattata a spruzzo o a rullo.

Un'esposizione — non è certo il caso di dirlo — è lì a proporre degli oggetti, a offrirci delle immagini. Ma un'esposizione è anche, a sua volta e in quanto tale, un'immagine. Una cornice, di tempo e di luogo, che delimita l'area che ci troviamo ad osservare...

Giulio Paolini

La dialettica in stato d'arresto tra sopra e sotto, prima e dopo che, come in una dissolvenza incrociata interrotta nel suo farsi, caratterizza i cicli pittorici dell'artista trova una declinazione spaziale nell'installazione *Casa dell'arte (verde cadmio e magenta)*³: mentre nella pittura su tela, giocata sull'indebolimento del monocromo, svolge un ruolo di primo piano la stratificazione e sovrapposizione dei colori, in questa grande opera su vetro, collocata su due pareti esterne e contigue di un ambiente architettonico, a contare sono piuttosto i rapporti che si instaurano tra interno-esterno e trasparenza-opacità-riflessione che, in un certo senso, anticipano l'attuale cangiante installazione del museo Pecci. Quest'ultima mostra pur sviluppandosi in tre ambienti distinti, andrebbe trattata unitariamente, qui, per motivi di spazio, ci limiteremo all'installazione *Come*

raggiungere la costa (museo), la cui luce colorata invade il sinuoso spazio della Lounge, conferendo unità all'intera ope-

razione, anche in assenza di un diretto riverbero. Paolo Parisi dipinge lo spazio, filtrando interamente la luc

Paolo Parisi dipinge lo spazio, filtrando interamente la luce delle grandi vetrate con lastre di plexiglass rosso fluo "che lasciano trasparire il paesaggio esterno e, con esso, il variare delle condizioni atmosferiche e le diverse gradazioni luminose nell'arco della giornata"⁴. Il colore impalpabile inonda l'ambiente, che ospita un grande *Wall Painting* cartografico, in maniera così intensa da modificare la percezione stessa del luogo. Mentre, colorati dal colore, passeggiamo *nel* la-



voro acquisiamo progressiva consapevolezza del variare delle nostre percezioni soggettive intessute nella trama di un'esperienza estetica inseparabile da quella quotidiana: a seconda dell'incidenza della luce, infatti, gli argentei tracciati cartografici a parete, cambiano dominante cromatica variando dall'argento, all'azzurro, al viola. Ogni percezione mostra la sua relatività e impermanenza, lo stesso Wall Painting sembra, ad una determinata distanza, staccarsi dalla parete, separandosi dal supporto che l'accoglie. Dall'esterno, infine, le grandi lastre di plexiglass perdono la loro trasparenza trasformandosi in una sorta di sinuoso muro di colore traslucido che assume proprietà riflettenti, da qui ogni singola lastra pone in rilievo, con un riflesso più squillante, la propria riquadratura, richiamando il lavoro dell'artista sui bordi della pittura. La triade osservatore-spazio-opera finisce così per costituire un insieme indivisibile. La passeggiata nel colore contribuisce a fornire all'osservatore, diversi e sempre nuovi e punti di vista "che non rappresentano prospettive parziali e limitate rispetto ad un punto ideale che le totalizzerebbe tutte, incarnando la "verità" della visione, ma modi originari e non difettivi della visione stessa"5.

3

aretto Cincinelli

- 1 Per un'analisi più approfondita di questo ciclo vedi: Saretto Cincinelli, Monocromie provvisorie, 2002 in: Paolo Parisi, Galleria Comunale d'arte contemporanea Castel San Pietro Terme Galleria Neon, Bologna, 2002.
- 2 Franco Farinelli, Geografia, un'introduzione ai modelli del mondo, Einaudi, Torino, 2003.
- 3 Per un'analisi specifica di quest'opera: Saretto Cincinelli, Moto a luogo, catalogo dell'omonima mostra, Gli Ori, Prato, 2004.
- 4 Stefano Pezzato, in questa stessa pubblicazione.
- 5 Cfr. Massimo Carboni, Non vedi niente lì?, Castelvecchi, Roma, 2005

Transparency and opacity. Carto-graphy in syncopation Saretto Cincinelli

One day, a man wanted to visit the house of his birth. He went to the place where it once stood but he couldn't see a thing. The house had vanished and there was a green meadow in its stead. Disconsolate, he stood on the edge of the meadow. Just then, a countryman came by and asked what he was looking for. My home, the man replied. The countryman stopped to think then beckoned to the man to follow him. There were patches of softer grass of a lighter green towards the middle of the meadow. The house seemed to reappear with its walls and rooms amidst of the green. The man was happy. He thanked the countryman and often returned to stroll through the rooms of his house, designed by mere lines of a lighter green.

Manlio Brusatin

Depth should be hidden. Where? On the surface. Hugo Von Hofmannsthal

Since its outset, Paolo Parisi's research has been based on a two-fold perspective - frontal and transversal - which, like the visions evoked in the opening references, seems able to bring out in the surface of the work, à rebours, traces of its very conception. There was, for example, the resin used in the Mappe del Peloponneso, which made the canvas translucent, highlighting the framework of the painting by means of a transparency which, as one of the effects of the finished work, marked an approach contrary to concealing materiality while at the same time transforming the vertical and horizontal canvas supports into meridians and parallels and substituting those absent from the maps that the artist's fingers outline on the canvas in clay. This process is not unlike that of the *Inversi* series in which the monochrome effect enables us to see very small, almost imperceptible traces of different colours very near the edges which, together with the masses of material just below the unitary surface, are a sign of the complex conception of the work and its temporality¹. Lastly, the purpose and effect of the resins is mirrored by the rings and the run marks of oils in the *Inversi* and then in the *Coast to Coast* series which, like the stubborn traces of a coating applied too soon, later seep on to the monochrome surface of the works treated with acrylics or tempera. These are exaggerations with no intrinsic qualities and which, by difference and resistance, are called *rings* and traces and become part of the work but which by their deliberate defectiveness express "stains" in the "representation".

Declining what could at first sight seem technical carelessness as a means of expression, Parisi explicitly raises the issue of the survival of the *before* and *after* or of the *above* and *below* as an worthwhile metaphor of the infinite emerging within the painting and in the never-ending work of the painter.

Spurred by such ideas, the eye of the spectator *crosses* the minimal thickness monochrome surface transforming its opacity into a sort of conceptual transparency that enables him to analyse and recompose the two-fold nature of the painting deconstructing the process that created it.

3

A painting illustrates a subject: painting at work Jean-Luc Nancy

Always off-balance with itself, the work of Paolo Parisi retreats within itself to confirm its actual existence. Its approach to the *beforehand* is not a feint for an 'archaeological' orientation in order to restore what *has* definitively *been* but is rather a sign of attention about what *is about to* towards the inevitable obsession of *already-and-not-yet*, the rest and remainder of everything that has been completed. The *pre* that comes out of the artist's work is not therefore a fullness to be brought to light but a sort of *insurgency* declinable in the future. What never gets concluded and which, strictly speaking, has never *been*, is thus incorporated into the very fabric of the work making it a place where the non-appropriable, inaccessible and non-presentable can survive.

By concealing pre-existing polychrome traces underneath a single monochrome coat, Paolo Parisi *inverts* (as the title of the series suggests) the basics of the usual



way of constructing a painting and by a loss of evidence to be taken as a gain points out us that the *beforehand* (or *underneath*) – that which is irrevocably part of the *not yet* of the work – can be shown by denying it eloquence.

Indeed, reverting back to within itself and retreating towards its beforehand, the painting process incorporates a *spaciousness* which, echoing in the result illustrates what lies below and as though in filigree, a space-to-be of time and a time-to-be of space.

By means of an apparently paradoxical trick that makes the work look impossible just as it gives us back its potential according to a different yard-stick, the artist questions the "language" of the painting not in the direction of its postponement to… but in that of what *it has to do*.

So, what has become of the maps that originally underpinned this operation?

The simplest form of a map is not how we see it today as the most natural, showing the surface of the land as an extraterrestrial would see it. The first things we need to fix on the map are the places we are travelling to: the reminder of the successive stages in an itinerary.

Italo Calvino

In *Geografia* Franco Farinelli reminds us that "Anassimandro, the first person who attempted to draw the outline of the known world, producing the first geographical image... was accused of impiety by his contemporaries" not only because "he

had taken it upon himself to show the land and sea from above as normally is the exclusive right of the gods" as we had been taught, but also and above all because "by his drawing...he had paralysed ... something (physis, nature) which instead is in continual growth and movement, 'the genesis of things that grow'... a dynamic process, not its inert outcome". In Anassimandro's language, making a map of something involves "firstly reducing a thing to the thing-that-is, hence its transformation into an entity which by definition already has all the necessary cartographic characteristics and which has been reduced to a plate".

The implicit violence of mapping consists in this very reduction. The map, the significance of which is given once and for all to everyone, Farinelli notes, and is good in every situation, "not only kills the Earth but mortifies language too because it stiffens not only the object but also the way to relate to it, which, therefore also paralyses the subject "².

Parisi's heterodox maps don't have this problem; they don't presume anything around specific territories, but – as we have noted – far from hypostatising pain-

ting into preconceived ideas, his pictorial cartographs around themselves and their reality seek to bring painting back to its *carto-graphic* origins. These, instead do not lock the spectator into a preset role but invite him to physical and conceptual movement. Their "transparency" is not given but something to be achieved.

Furthermore, art is the place in which it is impossible to draw borders and, as Foucault pointed out, it is "that which compensates (not that which confirms) the significant functioning of language".



In Parisi's research, it is the way the actual painting is that suggests the pathways and the approach the eye should adopt: faced with the *too full* of monochromatic saturation, the spectator seeks a point of access shifting his attention to the edges of the painting. This implicitly disturbs the generally frontal and static-contemplative view we normally adopt for a picture and which is weakened by encountering works the frequently large size of which calls for a mobile viewing, an oblique, acute viewpoint which serves more to note the clumps and thicknesses of lines and backgrounds that pucker the monochrome coat normally applied by spray or roller.

... The aim of an exhibition, needless to say, is to show objects and offer us images.

An exhibition, though, is also an image in itself. A frame of time and place
that contains the area which we find ourselves observing....

Giulio Paolini

Dialectics in a state of rest between above and below, before and after which in an interrupted process of cross-related dissolution typical of the artist's pictorial 2

Saretto Cincinelli

cycles, are spatially declined in the *Casa dell'arte* (*verde cadmio e magenta*)³ installation. While colour stratification and overlapping have a major role in painting on canvas, played on the weakening of the single colour, what counts more in this major work on glass mounted on two external walls adjacent to high-profile architecture, is the relationship created between inside-outside and transparency-reflection-opacity which in a way is a forerunner of the present brilliant installation in the Pecci museum.

Instead of developing over three different areas, the latter should be exhibited as a single unit. For reasons of space we shall only deal with the *Come raggiungere la costa (museo)*, the coloured light of which flows into the sinuousness of the Lounge giving a sense of unity to the whole operation despite there being no direct reverberation.

Paolo Parisi paints space and light from the big windows is wholly filters through sheets of red fluo Plexiglas "that allow the outside landscape to seep through and with it the changes in the weather and the varying degrees of light throughout the day⁴. Intangible colour so intensely floods the area that houses



a large cartographic *Wall Painting* that one's perception of the place itself changes. While awash with colour, we stroll *within* the work, we gradually begin to become aware of how much our subjective perception, which is woven into an aesthetic experience inseparable from the everyday varies. Indeed, depending on the amount of light, the silver-outlined wall-mounted cartographs change dominating colour, shifting from sil-

ver through light blue to purple. Every perception is witness to its own relativity and impermanence; from a distance, Wall Painting itself seems detached from the wall and separate from the support that holds it. From the outside the large sheets of Plexiglas are no longer transparent and become a sort of sinuous, translucent wall of colour with reflecting properties. Here, with an even brighter show of light, each sheet highlights its frame emphasising the work of the artist on the paintings' edges.

The three-fold entity of observer-space-work thus finally becomes an indivisible entity.

The stroll through the colour contributes to providing the observer with different and always new points of view "which are not partial or limited perspectives compared to an ideal point that would totalise them all, incorporating the 'authenticity' of the vision but original and unflawed approaches to the vision itself"⁵.

poranea Castel San Pietro Terme - Galleria Neon, Bologna, 2002.

- 2 Franco Farinelli, Geografia, un'introduzione ai modelli del mondo, Einaudi, Turin, 2003.
- 3 For a specific analysis of this work: Saretto Cincinelli, Moto a luogo, catalogue of the exhibition of the same name, Gli Ori, Prato, 2004. 4 Stefano Pezzato, in this catalogue.
- 5 Cf. Massimo Carboni, Non vedi niente li?, Castelvecchi, Roma, 2005.

¹ For a more detailed analysis of this cycle see: Saretto Cincinelli, Monocromie provvisorie, 2002 in: Paolo Parisi, Galleria Comunale d'arte contem-



Lettera a Paolo Parisi sulla Sicilia, sull'architettura, sull'arte (in tre tempi) Salvatore Lacagnina

Non buon viaggio Ma avanti, viaggiatori T.S. Eliot, Quattro quartetti

Caro Paolo,

quando al telefono mi hai chiesto di scrivere qualcosa per un tuo nuovo libro, mi trovavo all'ingresso di Catania, e guidavo in direzione della stazione costeggiando gli archi della marina. A Catania sono un punto di riferimento importante, lo sai. Le persone non conoscono i nomi delle strade, si orientano con i bar, i negozi, le chiese, le processioni, le piazze gli slarghi, i cinema, i lavori in corso. Catania è magmatica, veloce. I catanesi non hanno tempo da perdere con i nomi, tengono sempre il ritmo alto. Sarà forse per quell'accento lungo sull'ultima sillaba?

Da quando mi hai chiesto di scrivere questo testo, non sono riuscito a pensare



direttamente al tuo lavoro, non ho seguito un sano metodo da critico-lettore e cercare riferimenti intertestuali, immagini ricorrenti, metafore portanti, segni distintivi, procedimenti dello sguardo e traiettorie del pensiero, piuttosto flash continui della Sicilia si accendevano e si spegnevano, intermittenze del cuore che indicavano un altro viaggio. Come se quell'isola fortunata del mediterraneo dovesse essere il luogo vero del nostro incontro, il luogo per le mie parole e per le tue immagini. È

necessario un luogo definito per attivare l'immaginazione, di un oggetto concreto per renderla produttiva e vincere l'astrazione e la virtualità (così si dice oggi), è necessario un luogo per costruire un punto di vista. Anche se, la Sicilia così antica, oggi così statica, è per eccellenza isola in viaggio, isola del viaggio, isola della fuga e del ritorno.

È per questo dunque che ti scrivo questa lettera da un treno. Il paesaggio si muove in fretta, ma non troppo, come una sequenza veloce rallentata. Ritorno da Venezia a Milano. Hanno inaugurato la XI Biennale di Architettura nei giorni scorsi. Ci sono state anche molte conferenze, dibattiti, presentazioni. L'architetto svizzero Marc Angelil ha raccontato di laboratori di studio ad Addis Abeba, mostrando gli sviluppi casuali degli agglomerati urbani, la crescita incontrollata della città, attraverso l'appropriazione di ogni genere di strutture come per esempio gli enormi container abbandonati nel porto. Alla fine della presentazione l'architetto ha mostrato un grafico che riassumeva la possibilità di un sistema socialmente sostenibile. È lodevole che un architetto si impegni a ragionare in

modo "socialmente sostenibile" rispetto al terzo mondo, nel terzo millennio.

Ti racconto questo particolare perché, mentre lo ascoltavo, ho pensato alla tua *casa*, alla tua unità minima di senso, alla tua macchina per vedere e per sentire, a quella tua costruzione ancestrale. Ho pensato che in realtà è assurdo l'impegno verso teorie di tipo postcoloniale. Mi sembrano così ipocrite, razziste e frutto di una cultura cattolica fatta di colpa e di perdono. Tu che sei nato in Sicilia forse puoi condividere il mio fastidio verso questi atteggiamenti che rifiutano l'empatia e la comprensione reale. È forse anche per questo che hai costruito una *casa*, dove si può scegliere di vedere o di non vedere, di ascoltare o di non ascoltare?

Forse è per tenere viva sempre la curiosità, per non ridursi a questo atteggiamento del "ricco che viaggia per vedere come vive il povero", che mandi avanti, con pochi amici, l'unico spazio gestito da artisti in Italia? O che nei tuoi quadri aspetti il momento in cui le tue certezze sono messe in crisi?

Questo atteggiamento ipocrita occidentale continua a proporre come valore dell'arte (o dell'architettura) un compitino analitico su un problema sociologico (non sociale) all'apparenza degno di interesse, che poi casualmente è sempre così prevedibile e alla moda. Beuys parlava di ambiente quaranta anni fa, e ora gli architetti mi riempiono gli occhi e la testa di studi teorici, quando io vorrei soluzioni pratiche, gesti intellettuali che pongano problemi, offrano possibilità di senso, si occupino della comunità, prima che del narcisismo individuale.

Ma per cambiare il mondo c'è sempre tempo, è sufficiente scriverlo, teorizzarlo o dichiararlo, il cambiamento. Poi sono tutti pronti a costruire l'ennesimo inutile grattacielo che soddisfa ego e portafogli. Ma come diceva Ettore Sottsass, un film pacifista non è l'ennesimo film che mostra i lati drammatici della guerra. L'autonomia dell'arte serviva a giustificare la grandezza poetica di Ezra Pound, per esempio, ma non può essere ancora la giustificazione alla piccolezza poetica dei nostri architetti, artisti, politici, scrittori ecc... Allora, mi dico, è giunto il momento di essere conseguenti, di tornare a spostare lo sguardo verso gli effetti che le nostre azioni, immagini o parole producono (su questo argomento ti invierò un testo molto interessante di Artur Zmijewski, un artista polacco che potrebbe interessarti). Quando ho visto per la prima volta la tua casa-osservatorio di cartone, scavata come una caverna, costruita uno strato sopra l'altro, solida ma fragilissima, trasportabile ma pesante, dai buchi-finestre si vedevano i tuoi quadri alle pareti. L'alchimia tra architettura - intesa come costruzione di uno spazio, l'arte stessa del costruire come le tribù antiche uno strato sopra l'altro; scultura – è una scultura l'osservatorio no?, una scultura senza piedistallo; e pittura - quella dei tuoi quadri in quell'occasione; era un tuo omaggio all'arte, alla sua griglia essenziale, al suo alfabeto minimo, una affermazione chiara di centralità dell'immagine, capace di produrre prospettive e processi di comprensione. Già l'immagine è così forte nella cultura italiana. Il nostro vocabolario visivo, così come la nostra lingua sono nati dentro l'arte prima che nella vita quotidiana. È un fatto così straordinariamente unico che per gli artisti ha da sempre rappresentato un confronto smisurato, un'ossessione da cui non è facile, e forse nemmeno necessario, liberarsi.

Quando poi ho visto nuovamente la casa, con quei tubi industriali innestati,

rossi, blu, verde, arancio la gamma sensoriale del sistema di comunicazione tra interno e esterno si è ampliata, e la pittura è soltanto citata, nel semplice uso del colore, è uscita dal quadro, si è attaccata al mondo-casa. Era un tentativo di uscire dall'"ansia dell'immagine", dall'assillo della cornice? Ma una finestra, un buco per osservare non sono poi sempre una cornice, un punto di vista?

Dall'interno si può osservare, o si può anche parlare con l'esterno. Oggi la chiamano interattività, multisensorialità, come fosse un'invenzione moderna. Ma è ancora la casa, metafora dell'io e del noi, metafora di una possibile condizione umana, di una ipotesi di nuova comunità, di offrire all'io e al noi ancora altre possibilità di coesistenza.

Neppure questo ti era sufficiente. Quel rapporto così fragile tra l'io e il mondo che aveva bisogno di profondità, di magmaticità – che vuol dire anche di infinite sfumature, di infinite possibili esplosioni.

Certamente, da qualche parte in questo libro, ci sarà una descrizione del tuo lavoro, un racconto critico, interno, lineare o emozionale. Sono sicuro di questo, anche se questo libro non so come sia fatto. Mi succede da qualche tempo di essere parte di processi di cui inconsciamente prima e volontariamente poi non conosco i contenuti. Mi basta un appiglio. Non è egoismo-egotismo, è il desiderio di dare fiducia al lavoro degli altri, il tentativo di conquistare a fatica un sentimento di solidarietà, per combattere questa sensazione di energia mal riposta, negativa, che ci circonda. E poi, è ancora un modo di vincere il timore per l'inutilità del nostro lavoro.

Quando a Siracusa abbiamo ricostruito la tua *casa-osservatorio*, e finalmente abbiamo azionato le tracce sotterranee del vulcano, davvero ho visto la formidabile stanza montaliana di *Notizie dall'Amiata* (te lo cito Montale, come un vecchio vizio da condividere): "e ti scrivo di qui, da questo tavolo / remoto, dalla cellula di miele / di una sfera lanciata nello spazio".

Il tuo *Observatorium*, per me, è un'opera politica e un'opera intima, un'opera che oltrepassa questo vecchio noioso dualismo novecentesco, ci sarà occasione per riparlarne. Dal tuo *Observatorium* avrei potuto scrivere una lettera più precisa, più solida, seguire il tuo punto di vista e intersecarlo con il mio.

Ma questo treno non è una cellula di miele, e non è lanciato nello spazio.

A presto, Salvatore

P.S. Qualcuno nella tua *casa* ci ha dormito, qualcuno si è soltanto riposato; qualcuno ci ha giocato; qualcuno ci si è nascosto, qualcuno ci ha parlato; qualcuno, così mi ha detto, ci ha viaggiato.

Questa lettera è stata scritta in viaggio tra Venezia, Milano e Roma, il 14 e il 15 settembre 2008

Letter to Paolo Parisi on Sicily, architecture and art (in three stages) Salvatore Lacagnina

Not fare well,
But fare forward, voyagers.
T.S. Eliot. Four Ouartets

Dear Paolo,

When you rang and asked me to write something for you I was coming into Catania, driving past the marine arches, towards the station. You know how important the arches are in Catania? Nobody knows the street names, they all go by the bars, shops and churches, the processions and the squares, the avenues, the cinemas and the road works. Catania is explosive, fast. People in Catania don't waste time with names, they are frenetic. Maybe it's something to do with that long drawn out accent on the last syllable?

Since you asked me to write this text I haven't been able to concentrate on the work in hand, I haven't followed the healthy methodology of a reader – critic.

Instead of looking for inter-textual references, reoccurring images, leading metaphors, distinguishing signs, the workings of the gaze or directions for thought, continuous images of Sicily have flashed by, fitful beatings of the heart pointing to another journey. As if that happy Mediterranean island was to be our real meeting place, the place for my words and your images. One needs a real place to trigger the imagination; a solid object for it to become productive and overcome



abstraction and virtuality (as you say today). One needs a place in order to build up a point of view. Yet Sicily, so old but so static today, is an island on a journey, an island of journeys, an island of escape and return.

And so, that is why I'm writing to you on the train now. The countryside is moving fast, but not too fast, like a quick moving image slowed down. I'm coming back from Venice to Milan. The XI Architecture Biennale opened a few days ago and there have been a lot of conferences, debates and presentations.

The Swiss architect, Marc Angelil, talked about study workshops in Addis Abeba and the casual development of urban agglomerations; the uncontrolled growth of the city and the way in which every kind of building has been appropriated, like the enormous abandoned containers in the port. At the end the architect showed a graph that summarised the possibilities of developing a socially sustainable system. It is admirable that an architect is so committed to social sustainability when thinking about the third world in the third millennium.

I'm telling you this because while I was listening, I thought about your house

and your smallest unit of sense, your machine for seeing and hearing; that small, almost ancestral construction. I realised that any commitment to postcolonial theories is really quite absurd. They seem to me so hypocritical, so racist and products of a catholic culture made of blame and forgiveness. Having been born in Sicily, I'm sure you might share my irritation with the kind of attitude that denies the possibility of any real empathy or understanding. Perhaps that is partly why you built your *house*, a place where you can choose whether to see or not to see, whether to listen or not to listen?

Maybe it is a way of keeping curiosity alive, so that we are not reduced to taking on the stance of "the rich man, who travels in order to see how the poor man lives". With the help of a few friends this same curiosity keeps the only space managed by artists in Italy running. Or is it that in your pictures you are waiting for the moment in which your certainties are thrown into doubt?

Western hypocrisy continues to attribute to the value of art (or architecture) the simple task of analysing a sociological (not social) problem; a problem appears to be worthy of interest and then turns out to be predictably fashionable. Beuys was talking about the environment forty years ago, and now architects are filling my eyes and head with theoretical studies when what I want is practical solutions, intellectual efforts that pose problems, offer meaningful possibilities and take the community into account, rather than privileging individual narcissism. They're always in time to save the world; they write about it, theorize it, declare it, but then they're all ready to build yet another useless skyscraper that satisfies their egos and wallets. As Ettore Sottass said though, a pacifist film is not simply the umpteenth film on the horrors of the war.

The autonomy of art justified the poetic greatness of Ezra Pound for example, but it can no longer justify the poetic poverty of our architects, artists, politicians, writers and so on. And so, I say to myself, now is the time to be consistent, to go back to looking at the effects that our actions, images and words produce (I'll send you a really interesting text on this argument by a Polish artist I think you would be interested in, Artur Zmijewski).

When I first saw your cardboard *house – observatory,* hollowed out like a cave, built layer upon layer, solid but so fragile, easy to carry but heavy, through its windows you could see your pictures on the walls. The alchemy between architecture – intended as the construction of a space, the art of building of the ancient tribes, layer upon layer – sculpture – the observatory is a sculpture, isn't it?, a sculpture without a pedestal – and painting – like your pictures that time. You were paying homage to art; to it's essential structure, its minimal alphabet, a clear statement about the centrality of the image, capable of triggering prospects and thought processes. The image is already so strong in Italian culture. Our visual vocabulary, just as our language, was born into the world of art before becoming part of daily life. This is such an extraordinarily unique fact that it has always represented a huge issue for artists, an obsession that it is not easy, and maybe not even necessary, to free oneself from.

Those industrial tubes, red, blue, green and orange, inserted in the house when

I saw it again, amplified the sensory range of the communication between inside and outside. Painting is quoted through the simple use of colour; it has come out of its canvas and has stuck to the world-house. Was it an attempt to escape from the "anxiety of the image", escape the unrelenting frame? But is not a window or a peep hole still a frame, a point of view?

You can observe the outside from the inside, you can even talk to it. Today it's called interactive or multisensory, as if it were a modern invention. But it's the house again, metaphor for I and We, metaphor for a possible human condition, a hypothesis for a new community that offers to I and We still further possibilities for coexistence.

Even that wasn't enough for you. It was that so very fragile relationship between the self and the world that needed depth and volatility, which at the same time means an infinity of nuances, infinite possible explosions.

Somewhere in this book there will certainly be a description of your work, a critical, internal, linear or emotional account. I am sure of this, even though I don't know what the book will be like. For a while now I often find myself part of processes whose content I perceive unconsciously first and later voluntarily. All I need is a foothold. It isn't egotism, it is the wish to have faith in the work of others, a hard felt attempt to acquire a sense of solidarity, to fight against the sense of unsatisfied, negative energy that surrounds us. And then again it is a way of overcoming the fear of the uselessness of our work.

At Siracusa we rebuilt your *house-observatory* and at last we released the underground vestiges of the volcano, I really did see the formidable, "Montalian" room from *Notizie dall'Amiata* (I quote Montale to you as if we were spoiling ourselves): "e ti scrivo di qui, da questo tavolo / remoto, dalla cellula di miele / di una sfera lanciata nello spazio" (" and yet I write to you here, from such a distant / table, from the cell of a honey comb / a globe launched into space"). For me your *Observatorium* is a political work, an intimate work, a work that goes beyond all this dull, Twentieth Century dualism. There'll be a chance to talk about it again. From your *Observatorium* I would have written a more precise, more solid letter, I would have followed your point of view and interweaved it with my own.

But this train is not a honey comb, nor has it been launched into space.

See you soon, Salvatore

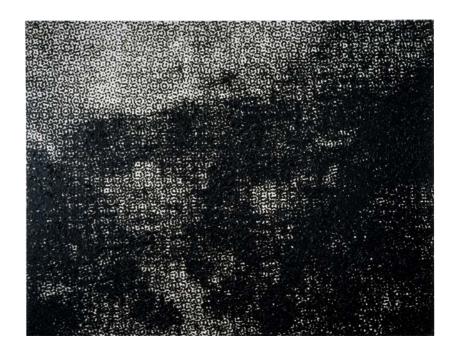
P.S. Some people have slept in your *house*, some have just rested, some have played and some have hidden there, some have talked and someone, so I have been told, has travelled.

This letter was written while travelling between Venice, Milan and Rome on the $15^{\rm th}\,\rm September\,2008$









U.s.a.e u.a.a.a. (nero) | 2006











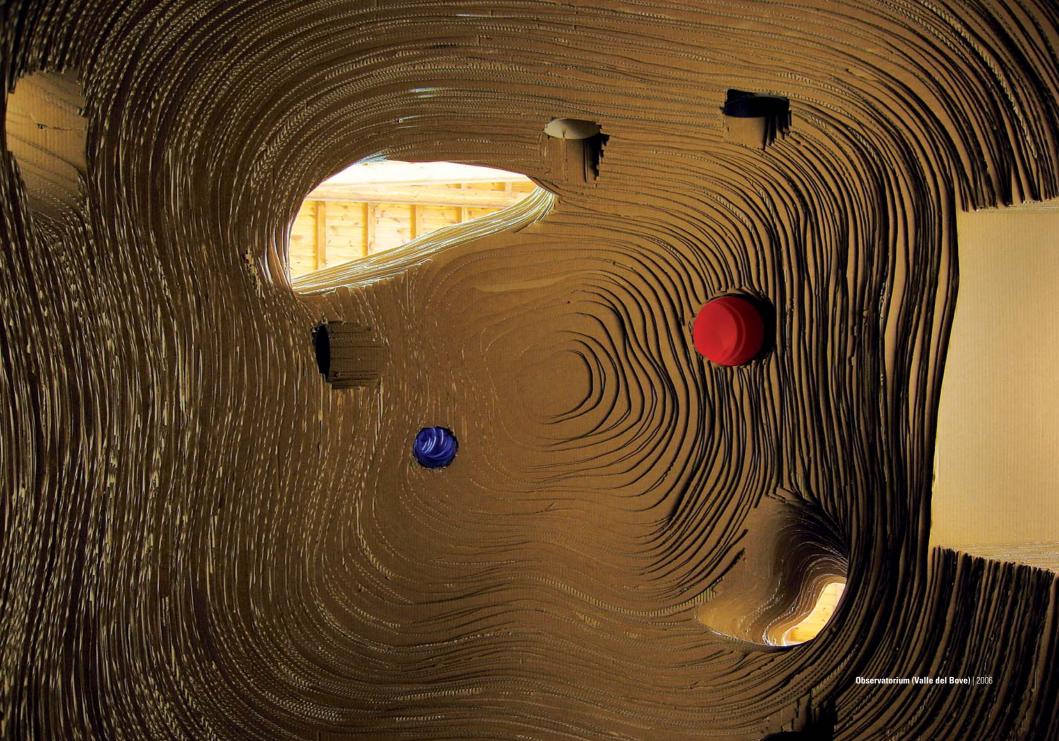




















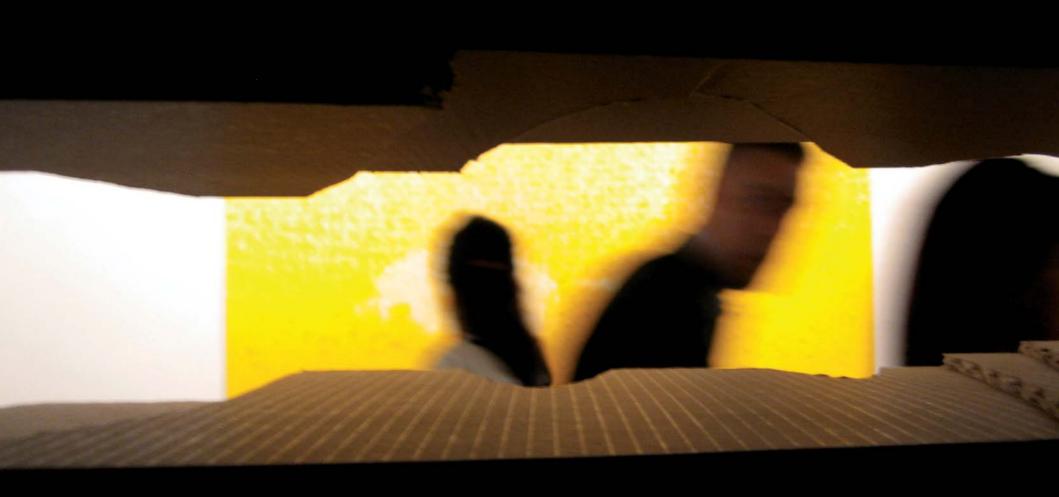


















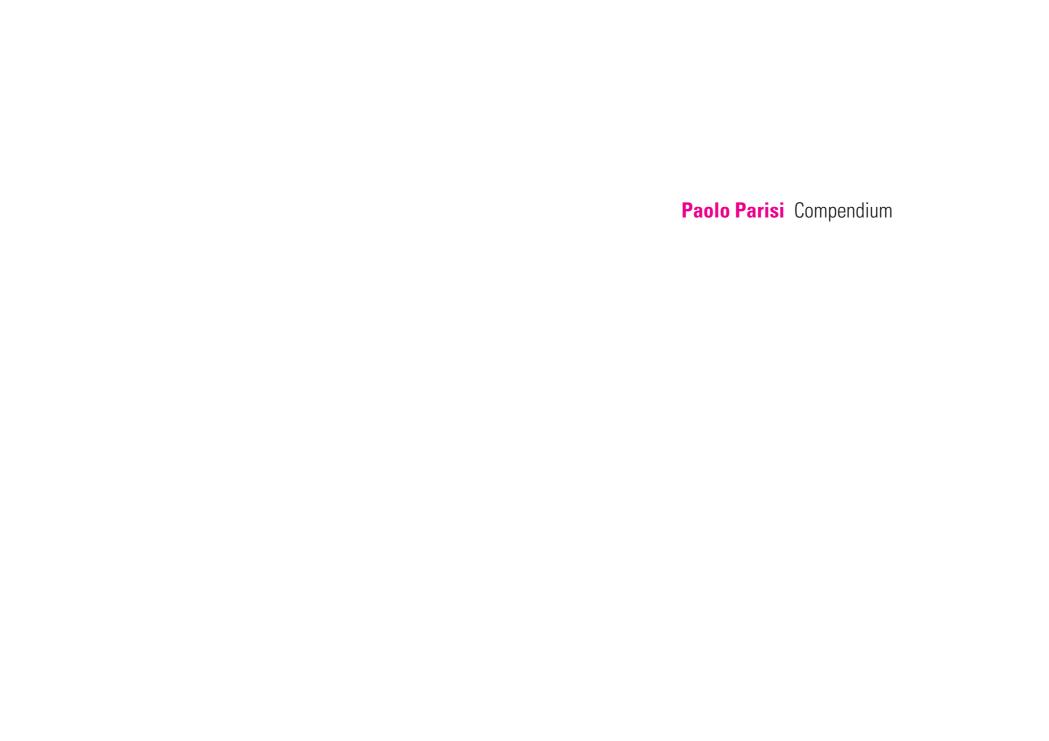




L. Model (Scare Call, Therebeard Science, 1973). A. Kerber (Score Call) And Parenter Confirment, 1979. World Belgield, "Said Ners," in Deposit Science, 1969. F. Gener, Therefore, 1974, Call, 2, 22.	J.W. Sommer pr. 12 (2) 200 V. Kandalani, inc. 12 L. Amparitant delictrical, Exercis sementicula, India 27 per., Salada Terpatas, Marce This manufat fi Lampy', Salada di Amarica, Amari Cime, Marce La restrica di Contry', Salada di Amarica, Amari Cime, Marce La restrica di Contry', Salada di Amarica, Rada Ciffer, Salada Terpatas, Marce La restrica di Contry', Salada di Amarica, Rada Ciffer, Salada Selada Selada Ciffer, Salada Selada Selad	Cit. Derg. Hospoot a Greek Corps. Indien Bongstor (1987). Citizen Charles, Earnes, La Bonar Sale, Supplier Frances (1988). West Brogain C. Stalling Sections 2, in Origina 2016, Earnes, Stalling Stalling.	To Series', Solid in Secured 1921 is Considerate these concentral contents of the considerate these concentral contents in February 1921 in Series 1922 in S		1 Journals to Section (1990) (1) Common engineer (1997) C. British (1990) (1990) (1990) (1990) (1990) C. British (1990) (1990) (1990) (1990) (1990) (1990) C. British (1990)	6 November (1978) (1977) or Marce (1978) (1979) 6 November 2020 Territori di confine (bibliografia) 2003	© Two, This belows, The Providence of the Administration of the Ad
Andreagan kusasa (Arija) sa		e e e e e e e e e e e e e e e e e e e				in transition Charles — 1	
A 2 hours of 200 pt 200	Successful on M. Serrot is that on 1887; Milledge belows. Pro- Troppes Other Proposal constitutions, Manna. '15 Gail Others '17 as S. Edit Semensian.		P. Tompon, C. Tot. Javan vegets from perm. Miles. Supra., 1991. M. Staple, for grant Distinct Processors' Person, 1945. 18 South. Sq. (4.	7		School of the control	
		alan and agen process part, for the Copy good forms there i forming processes from 166 (s) 1000.	continuous and federal of Indiana banks to	entrial freelige states and 197 (2.3). In partic 1974, 1984 to 1974 t			Of the state of the house for the state of t
E MOTE, STORT H. TO SE MAN THE STORY OF THE SECOND	STANCE OF THE BUILDING BUILDING FORCE WITH SEC. WHITE SEC. WITHOUT AND TEXTURE AND RESERVE SEARCH WITH SEC. WITHOUT AND TEXTURE AND RESERVE SEARCH WHICH SECRETARY		M Caspal American (1965) is A M Nomerous Share Of M Caspal American Share Of M Caspal American (1965) is A Marine of Marine Marin	6.3 lading 13 Johnson, the institute of anomalia figure. Our Lane 1886 of Open and passion for Expension of Section 1. Comments on the 1915 Monograph Section Studies, Schafferfung 1915 Announce Studies Section 1915 Announce Studies		Change of Local States of Loca	V on logs, Lament Francis com- ven logs, Laments of copyelf a polycopia V on logs, I beneat the copyelf a polycopia V on logs, I beneat the law USE (layers, II
	Comment of the Commen	COLLEG CO. Ly press de press Marie d'Esparenc, 198 COLLEG COLLEG Y, Juny Marie Manuelle (199) CARLONAL E, parte aut Poisse Barre, 1981 COLLEG COLLEG E, parte aut Poisse Barre, 1981	15 N. De Pojon de Pode in der halte beginne der Nation der German in Norden (Ammend 1515. 1100 Z. J. einze hartemen in Franch des die anziellen in Per Braucci German bereichten. 1615. 1114 J. Lytte de German Wilson. 1 Teigenen. 1800. 1114 J. Lytte de German Wilson. 1 Teigenen. 1800. 1115 J. Lytte de German Wilson. 1 Teigenen. 1800. 1115 J. Charles de German de German in German 1803. 1115 J. Grand de German de German in German 1803. 1115 J. Prinnerd de German de German in German 1803. 1115 J. Prinnerd de German de German in J. Teinen, Bernaphen. 1804. 1115 J. Prinnerd de German de German in J. Teinen, Bernaphen. 1809. 1115 J. Bernand de German in Zeith. Marcel. Terman 1905.	SCHALL, Control Colon of Control registers [196], Tens Tribus Telesters (196), 155.	Control of the Contro	SMISTER (1995) A SMISTER (1995) SMISTER (1995) A SMISTER	Addigated (Spirit Facility To FA) Depotes to transfer (Colonial and parties of the Colonial C
MAX		HEME HENS HESS	HELM HTEN AND KNG ANG KANG	MRSO	Libra.	to upd Francis FANTO FARTO FORTA	









Observatorium (Museum) | 2008 Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato. Foto: Carlo Fei.



Observatorium | 2004 - 2008

Pila di fogli di cartone svuotata, cm 265 x 260 x 260. Rendering 3D: Studio Brugellis, Firenze. Edizione di tre esemplari unici. Opera realizzata con il contributo della Galleria Fornello, Prato. Collezione Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato. Installazione: con Wall Drawing#736 di Sol LeWitt. Foto: Carlo Fei.



Coast to coast | 2006

Olio e acrilico su tela, cm 260 x 520 ciascun dipinto. Courtesy Galleria Gianluca Collica, Catania. Installazione: Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato. Foto: Carlo Fei.



Come raggiungere la costa (museo) | 2008

Acrilico argento su parete, plexiglas rosso fluorescente, dimensioni ambiente. Pile di fogli di cartone svuotate, due elementi, cm 50x260x130 ciascuna. Courtesy Via Nuova Arte Contemporanea, Firenze. Installazione: Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato. Foto: Carlo Fei.



Pila di fogli di cartone svuotata, cm 50 x 260 x 130. "Geografie": Rossella Biscotti, Christian Jankowsky, Roman Ondak, Paolo Parisi. Via Nuova Arte Contemporanea, Firenze, 2007. Foto: Sara Dolfi.



Dalla camera chiara all'immagine del mondo | 2002

Installazione: Galleria Neon, Bologna. Foto: Carlo Fei.



Come raggiungere la vetta (giardino) | 2006 Olio e pigmento argento su parete, plexiglas rosso fluorescente, dimensioni ambiente. Collezione Städtische Galerie im Lenbachhaus.

München. Foto: Lenbachhaus.



U.s.a. e u.a.a.a. (nero) | Triangulum Australe | 2006 Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Foto: Lenbachhaus.



U.s.a.e u.a.a.a. (nero) | 2006 Olio su tela, cm. 260 x 340. Collezione Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Foto:



U.s.a.e u.a.a.a. (nero) | 2004 Olio su tela. cm 260 x 340. Collezione Brodbeck. Catania. Foto: Lenbachhaus.



Triangulum Australe | 2006 Tubi idraulici in PVC, impianto audio, dimensioni ambiente. Composizione sonora in collaborazione con Domenico Vicinanza, CERN, Genève. Installazione: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Foto: Lenbachhaus.



Benches for Everybody | 2006 Pila di fogli di cartone svuotata, cm 45 x 260 x 130, estruso cm 45 x 80 x 70. Installazione: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.



Coast to coast | 2006 Olio e acrilico su tela. cm 260 x 520. Courtesv Galleria Gianluca Collica, Catania. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.



Coast to coast | Bench for Everybody | 2006 Olio e acrilico su tela, cm 260 x 520 ciascun dipinto. Pila di fogli di cartone svuotata. Courtesy Galleria Gianluca Collica, Catania. Installazione: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Foto: Lenbachhaus.



Observatorium (Valle del Bove) | 2006 Pila di fogli di cartone svuotata, cm 265 x 261 x 261; tubi idraulici in PVC, impianto audio, dimensioni ambiente. Composizione sonora in collaborazione con Domenico Vicinanza, CERN, Genève. Installazione: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Foto: Lenbachhaus.



Acrilico su parete, dimensioni ambiente. Installazione: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Foto:



Come raggiungere la vetta (giardino) | 2006 Olio e pigmento argento su parete, plexiglas rosso fluorescente, dimensioni ambiente. Collezione Städtische Galerie im Lenbachhaus. München. Foto: Lenbachhaus.



Siracusa | 2006



Observatorium (Valle del Bove) | 2006

Pila di fogli di cartone svuotata, cm 265 x 261 x 261, tubi idraulici in PVC, impianto audio, dimensioni ambiente. Composizione sonora in collaborazione con Domenico Vicinanza, CERN, Genève. Installazione: Galleria Civica Montevergini, Siracusa.



Observatorium | 2004 Galleria Nicola Fornello, Prato. Courtesy Galleria Enrico Fornello, Prato. Foto: Ela Bialkowska.



U.s.a.e u.a.a.a. (giallo cadmio) | 2004 Olio su tela, cm 260 x 340. Collezione Brodbeck, Catania. Foto: Ela Bialkowska.



Firenze | 2005 Courtesy Via Nuova Arte Contemporanea, Firenze. Foto: Lorenzo Bruni.



Conservatory (San Sebastiano) | 2004
Pile di fogli di cartone svuotate, cm 335 x 261 x 261 ciascuna. Pile di fogli di cartone svuotate, edizione di tre,
cm 45x260x130 ciascuna. Tubi idraulici in PVC, impianto audio, dimensioni ambiente. Composizione sonora: John Duncan. Installazione: Quarter, Firenze. Foto: Guglielmo de' Micheli.



Prato (Nord - Est) | 1997



Carmignano | 2003



Carmignano | 2003



Conservatory (San Sebastiano) | 2004

Pile di fogli di cartone svuotate, cm 335x261x261 ciascuna. Pile di fogli di cartone svuotate, edizione di tre, cm 45x260x130 ciascuna. Tubi idraulici in PVC, impianto audio, dimensioni ambiente. Composizione sonora: John Duncan. Installazione: Quarter, Firenze. Foto: Serge Domingie & Marco Rabatti.



Observatorium (Etna) | 2004



Casa dell'arte (verde cadmio e magenta) | 2003

Olio su vetro, due elementi, cm 300 x 400 ciascuno. Cantiere d'Arte Alberto Moretti, Rocca di Carmignano. Opera permanente. Foto: Serge Domingie & Marco Rabatti.



Territori di confine (bibliografia) | 2003 Stampa off-set a 6 colori; cm 92 x 121. Edizione di 100 e XXX.



Pila di fogli di cartone svuotata, cm 335 x 261 x 261. Edizione di tre esemplari unici. Courtesy Galleria Enrico Fornello, Prato. Installazione: Trinitatiskirche, Köln. Foto: Stefano Santoni, Jörg Heikel.



Galleria Nicola Fornello, Prato. Courtesy Galleria Enrico Fornello, Prato. Foto: Carlo Cantini.



Territori di confine (bibliografia) | 2003

Incisione e smalto a forno su acciaio; cm 130 x 92 x 121. Installazione: Abbazia di Novalesa. Foto: Immaginario, Torino.



Paolo Parisi (* Catania, 1965) vive e lavora a Firenze | Lives and works in Florence

L'esperienza dell'arte come atto cognitivo attraverso i diversi mezzi e processi dell'arte, la variazione della percezione e la formazione di un proprio punto di vista sono gli elementi fondamentali dell'opera di Paolo Parisi. Una determinata colorazione delle vetrate può immergere la luce del giorno in un altro colore, per cui ogni oggetto che si trova nell'ambiente sprofonda in questo colore nuovo e diverso. Il suono può rendere udibile il movimento della materia registrato dalle sonde collocate sotto la crosta dei vulcani. La scultura, realizzata a strati di fogli di cartone ondulato, può essere praticata al suo interno, come in una cavità naturale. La pittura, argomento ed elemento centrale del suo lavoro, diventa intermediaria tra pittura, scultura e fusione di entrambe nello spazio, attraverso le tracce prospettiche di una geografia collettiva ed elementare. Paolo Parisi sin dall'inizio della sua ricerca pratica l'astrazione pittorica per riflettere sui meccanismi della visione e rendere la fruizione del monocromo un'esperienza fisica, intervenendo nella dimensione architettonica che lo contiene e stabilendo nuove relazioni tra contenuto e contenitore.

Experiencing art as a cognitive act through its various materials and processes, the variation of perception and the formation of a personal point of view are fundamental elements in Paolo Parisi's work. Daylight passing through coloured glass is transformed, imbuing everything it touches with a new and diverse shade. A sound system allows us to hear the movements recorded under the surface of volcanoes. Sculpture, shaped from sheets of corrugated cardboard, can be explored from within, as though they were natural cavities. Painting, the principal reason and mainstay of his work becomes a liaison between painting, sculpture and the fusion of both in space through the traced perspectives of a collective, elementary geography. From the start, Paolo Parisi has explored abstract painting to reflect on ways of seeing, and of using monochrome to create a physical experience, transforming the architectural space containing it and establishing a new rapport between the container and contents.

Formazione | Education

- 1997 Providence (U.S.A.), L.I.S.T., Brown University, Visiting Artist
- 1987 München, Akademie der Bildenden Künste / Kunstraum Löthringer Straße, progetto "Magonia"
- 1985/1987 Firenze, Accademia di Belle Arti

Mostre personali | Solo Exhibitions

- 2008 "Observatorium (Museum)". Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato.
- 2007_"Time after time" (con Wilfredo Prieto e Takehito Koganezawa), Galleria Galica Arte Contemporanea, Milano, "Goodnews - Arte al Corriere" (con Maurizio Nannucci), Corriere Fiorentino, Firenze,
- 2006 "Observatorium gegen den Strom", Städtische Galerie im Lenbachhaus, München,
-tra rosso e violetto". Galleria Gianluca Collica. Catania. 2005 "Conservatory (San Sebastiano)", (con John Duncan). Quarter, Firenze,
- 2004 "Observatorium", Galleria Nicola Fornello, Prato.
- 2003 "Color Mind", (con Katharina Grosse), Galleria Primo Piano,
 - "Counterprint" (con Carlo Guaita), S.B.L.S.A., Firenze,
- 2002 "(dalla camera chiara all'immagine del mondo)". Galleria
 - "à rebours", Galleria Comunale d'Arte Contemporanea. Castel San Pietro Terme.
- 2001 "Uno accanto all'altro (come paesaggio e architettura)", Centro per l'Arte Contemporanea Palazzo Fichera, Catania. "One close to the other (about landscape and architecture)", Aller Art Verein, Bludenz,
- 1997 "dicembre (intorno)", Galleria Marsilio Margiacchi, Arezzo.
- 1996 "Uno sull'altro e uno accanto all'altro". Galleria Gianluca Collica Catania "Prima l'arte", Bar II Fico, Roma.
- 1995_"Due nuovi lavori in giardino", (con Antonio Catelani), giardino privato, Firenze.
- 1994 "Navigare solo", in "La ricerca della forma", Galleria Gianluca Collica, Milano,
- 1993 "Personale", Galleria Andrea Cefaly, Catania.

Mostre collettive (selezione) | Group Exhibitions (Selection)

- 2008 "Per adesso noi siamo qua", Villa Romana. Firenze. "Fuori contesto", Evento Parallelo di Manifesta 7, spazi pubblicitari di Rovereto, Trento e Bolzano | off-Miart, spazi pubblicitari di Milano; off-Arte Fiera, spazi pubblicitari di Bo-
 - "Chroma! Energia Colore Musica", Sala dell'Arengo, Palazzo del Broletto, Novara,
 - "Italian Genius Now", Korean Design Center, Seoul; Istituto italiano di Cultura, Tokyo.
- 2007 "Italian Genius Now". Museum of Fine Arts. Hanoi: White House, Singapore,
 - "Generazione Astratta", Centro Culturale Le Ciminiere, Catania. "Open Air". Orto botanico dell'Università. Parma.
 - "Geografie", Via Nuova Arte contemporanea, Firenze. "Pointing Painting", Spazio A, Pistoia.
- "Good Morning Babilonia", Marella Gallery, Beijing. 2006 "Interim is mine / L'intervallo è mio". Galleria Civica Mon-
- tevergini, Siracusa. "Quasi l'infanzia - i bambini e lo squardo dell'artista", Sala d'arme di Palazzo Vecchio, Firenze
- "Metropolitanscape. Paesaggi urbani nell'arte contemporanea". Palazzo Cavour. Torino.
- "Streaming / Esercizi #1", Neon>Campobase, Bologna

- 2005 "Collezione permanente". Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato.
 - "Untitled", Galleria Nicola Fornello, Prato,
 - "Entr'acte 2", Casa Gallizio, Alba.
 - "Allineamenti". Trinitatiskirche. Köln.

 - "Ad'a", Rocca Sforzesca, Imola.
 - "Tristram Shandy: un concettuale del Settecento", Sala delle Colonne, Corbetta.
- 2004 "Collezionisti per amore", Galleria Civica Montevergini, Siracusa.
 - "Sonde", Palazzo Fabroni, Pistoia.
- 2003_"L'arte mia", Galleria Neon, Bologna.
 - "Libri e multipli d'artista", Galleria Nicola Fornello, Prato, "Eco e Narciso", Abbazia di Novalesa / Ecomuseo delle terre di confine, Ferrera Moncenisio / Feltrificio Crumiere, Villar
 - "Moto a luogo", Rocca di Carmignano. "Uscita Pistoia", Spazio A, Pistoia.
 - "Let's give a chance", Base / Progetti per l'arte, Firenze.
- 2002 "Libre", Museo Pecci / C.I.D. Arti visive, Prato. "Entr'acte", Palazzo Albiroli, Bologna.
 - "Paradiso perduto/Paradise lost". Palazzo dell'Arengo.
- 2001 "Leggerezza, Ein Blick auf zeitgenössische Kunst in Italien". Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. "Abitanti. Arte in relazione", Palazzo Fabroni, Pistoia
- 2000 "undici". Centro per l'Arte Contemporanea Palazzo Fichera. Catania
- "Lavori diversi 2", Galleria E-static, Torino.
- 1999 "Lavori diversi 1". Galleria E-static. Torino. "Catelani, De Lorenzo, Parisi", Biagiotti Arte Contemporanea, Firenze
- 1998 "Senza titolo (Elogio alla bellezza)", Galleria Gianluca Collica Catania
 - "Abitanti". Biagiotti Arte Contemporanea, Firenze, "Il Punto", Galleria Continua, San Gimignano.
- 1997 "Oscar", Galleria La Nuova Pesa, Roma/Castello Colonna.
 - Genazzano. "Collezione permanente", Galleria Civica d'arte contempora-
 - nea Siracusa
 - "To be", Teatro di Santa Caterina, Prato.
 - "Premio di scultura Umberto Mastrojanni". 2º edizione.
 - "Profonditàsuperficie". Chiesa di Santa Maria dello Spasimo.
 - "Giro d'Italia: Palermo", Galleria l'Attico di Fabio Sargentini, Roma.
- 1996 "La battaglia di Cascina", Cascina.
 - "Varchi possibili". Montelupo Fiorentino.
- 1995 "Arteinvideo", Palazzo Beneventano del Bosco, Siracusa. 1994 "40 x 40", Galleria Continua, San Gimignano,
- "Isole del disordine Inseln der Unordnung", Cortona.
- 1991 "Una", Fortezza da basso, Firenze.

Bibliografia essenziale | Bibliography (selection)

Periodici (riviste e quotidiani) | Periodicals (newspapers and magazines):

- _Guido Molinari, "Geografie", Flash Art nº 266, ottobre novembre 2007
- Donata Panizza, "Pointing Painting", Exibart.com.
- Lorenzo Bruni, "Observatorium gegen den Strom",
- Tema Celeste nº 118, ottobre dicembre 2006.
- _Pirkko Rathgeber, "Paolo Parisi al Lenbachhaus di Monaco", Flash Art n° 260, ottobre - novembre 2006.
- Martin Blättner, "Paolo Parisi, »Observatorium Gegen den Strom«, Lenbachhaus, München"; Kunstforum International

- nº 182. Oktober November 2006.
- Luitoard Koch, "Observatorium...", Financial Times
- Deutschland, 30/8/2006.
- Hanne Weskott, Im Inneren des Vulkans", Süddeutsche Zeitung nº 190, 19/20 agosto 2006.
- _Alexander Altman, "Gebannter Lockruf der Entgrenzung",
- Bayerische Staatszeitung, 18/8/2006.
- Joachim Goetz, "Unberechenbar vie die Natur Siziliens". Donaukurier, 2/8/2006.
- Jörg Restorff, Kunstzeitung, 6/120, 2006.
- Silke Denecke, "Im Innern des Vulkans", Artnet; 12 luglio 2006.
- _Barbara Reitter-Welter, "Beobachter des Vulkans", Welt am_ Sonntag, München/Bayern, 25/6/2006.
- Barbara Reitter, "Das Dröhnen des Vulkans", Südwest presse,
- Simone Dattenberger, "Das Grollen des Ätna",
- Münchner Merkur, 23/6/2006.
- _AAVV, "Paolo Parisi", Kunst Aktuell n°4/2006
- Silvia Freiles, "Paolo Parisi, »...tra rosso e violetto«, Galleria
- Gianluca Collica, Catania", in Arte & Crtitica nº 47, luglio-settem-
- Daniela Lotta, "Ad'A, Area d'azione", recensione, in Flash Art. nº 254, ottobre- novembre 2005.
- Daniela Cascella, "Conservatory (San Sebastiano)", recensione. in Contemporary, no 73, London, July, 2005.
- Francesco Marmorini, (a cura di), "Quarter. Progetto Arte", intervista a Sergio Risaliti, Arte & Critica, nº 43, luglio-settembre,
- Massimiliano Tonelli, (a cura di), "Rinascimento 2005",
- intervista a Sergio Risaliti, Exibart, onpaper nº20, dicembre gen-
- Desdemona Ventroni, "Paolo Parisi / Nicola Fornello, Prato", recensione, in Tema Celeste nº 106, novembre / dicembre 2004.
- Saretto Cincinelli, "Paolo Parisi / Nicola Fornello, Prato". recensione, in Flash Art nº 247, agosto-settembre 2004.
- Alberto Mugnaini, "Moto a luogo", in Flash Art nº 243, Milano,
- novembre-dicembre 2003. Lorenzo Bruni, "Il presente della realtà visibile", in
- Arte & Critica nº35-36, Roma, ottobre-dicembre 2003.
- Saretto Cincinelli, "L'invenzione di un confine", in Flash Art n°239, Milano, aprile-maggio 2003.
- _Luca Panaro, "Paolo Parisi / Neon, Bologna", in Flash Art no 234, Milano, giugno-luglio 2002
- _Angela Madesani, "Apriamo la gabbia dell'astrazione", in lpso_
- Facto nº 11, Bergamo, settembre dicembre 2001. Ariane Grabher, "Landschaften, von Farbe zugedeckt, VN, Bregenz, 22 März 2001.
- Ilse E. Sperling, "Nüchtern und sinnlich", Neue, Wien, 22 März 2001.
- _Paolo Parisi, I ferri del mestiere, in <u>lpso Facto</u>, nº 7, Bergamo, maggio - agosto 2000.
- _Anna Cirignola, "Abitanti / Galleria Biagiotti, Firenze", Flash Art, nº 214, Milano, febbraio - marzo, 1999.
- _Diletta Borromeo, "Un'aura intorno", intervista, in Opening, no 35 - 36, Roma, autunno - inverno, 1998.
- Stefano Chiodi, "Paolo Parisi", Tema Celeste, nº 68, maggio -
- Chiara Coronelli, "La profondità delle superfici", Il Sole 24 Ore, Milano, 6 luglio 1997.
- _Teresa Macrì, "Le meraviglie dello Spasimo", Il Manifesto, Roma, 18 luglio 1997.
- Paolo Parisi, progetto per Centoerbe, Centoerbe nº 6, Roma, La Nuova Pesa, 1997. _Alessandro Querci, "L'altra aura", in Flash Art, n° 181, Milano,
- febbraio, 1994. _Enzo Tomasello, "Paolo Parisi geografo neo-moderno", Kaleghé,
- nº 3. Palermo, settembre, 1993.

Libri e cataloghi | Books and Catalogues:

- _Marco Bazzini, (a cura di), "Italian Genius Now", cat. mostra Korean Design Center, Seoul, marzo 2008; Istituto Italiano di Cultura, Tokyo, aprile - maggio 2008; Museum of Fine Arts, Hanoi, settembre-ottobre 2007.
- _Beatrice Buscaroli, (a cura di), "Generazione astratta parte IV", cat. mostra C. C. Le Ciminiere, Catania, ottobre 2007.
- _Marinella Paderni, Isotta Saccani, (a cura di), "Open Air", cat. mostra Orto Botanico, Parma, maggio 2007.
- _Helmut Friedel, (a cura di), "Observatorium gegen den Strom", cat. mostra Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, con testi di: Helmut Friedel, Giovanni lovane, Sergio Risaliti. Edizioni Periferia, Lucerna, giugno 2006.
- _Sergio Risaliti, (a cura di), "Quasi l'infanzia i bambini e lo sguardo dell'artista", cat. mostra, Sala d'arme di Palazzo Vecchio, Firenze, con testi di: Geraldina Fietcher, Pietro Gaglianò, Lorenzo Pallini, Sergio Risaliti, Simone Siliani; Bandecchi e Vivaldi, Pontedera njuono 2006.
- _Marco di Capua, Giovanni Iovane, Lea Mattarella, (a cura di),
 "Metropolitanscape. Paesaggi urbani nell'arte contemporanea",
 cat mostra, Palazzo Cavour, Torino, con testi dei curatori e di Ada
 Masoero, Alessandra Pace, Sandi Hilal e Alessandro Petti, Mario
 Desiati; Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Ml, marzo 2006.
 Lelio Aiello. Seroio Risaltit, da cura di). "Allineamenti".
- cat. mostra, Trinitatiskirche, Köln, Maschietto Editore, Firenze, ottobre 2005.
- _Sergio Risaliti, (a cura di), "Conservatory (San Sebastiano)", cat. mostra (libro + CD), con testi di Daniela Cascella, Pietro Gaglianò, Giovanni Iovane, Sergio Risaliti, Maschietto Editore, Firenze, ottobra 2005.
- _Roberto Daolio, (a cura di), "Ad'a. area d'azione 3", cat. mostra, con contributi di Valter Galavotti, Claudia Baroncini, Musei Civici di Imola. giugno 2005.
- _Elena Volpato, (a cura di), "Tristram Shandy: un concettuale del Settecento", cat. mostra, Biblioteca Comunale, Corbetta (MI), 2005. Giuseppe Alleruzzo. Samuel Fuvumi Namioka. (a cura di).
- "Uscita Pistoia", con un testo di Pier Luigi Tazzi, X-Rays, Pistoia,
- _Sergio Risaliti, Rebecca De Marchi (a cura di), "Eco e narciso", cat. mostra, con un contributo di Valter Giuliano, Mondatori Electa, Milano. 2004.
- _Saretto Cincinelli, (a cura di), "moto a luogo", cat. mostra, Gli Ori. Prato. 2004.
- _Gino Gianuizzi, Pier Carlo Borgogno (a cura di), "Entr'acte", cat. mostra Palazzo Albiroli, Bologna; con un testo di Anna Piacentini, Circolo di Palazzo Giovine. Alba (CN). 2004.
- _Sergio Risaliti, (a cura di), "Working Insider", cat. mostra e workshop, con contributi di J. L. Nancy, G. Matt, S. Givone, E. Del Drago, C. Corbetta, R. Caldura, J. Burckhardt, A. Bonito Oliva, D. Bianco, M&M Artout, Firenze, 2003.
- _Ambra Stazzone, (a cura di), "Paradise lost", cat. mostra, con un contributo di Roberto Daolio, Bologna 2002.
- _Saretto Cincinelli, Ambra Stazzone, (a cura di), "À rebours (dalla camera chiara all'immagine del mondo)", cat. mostra, G. C. A. C. Castel San Pietro Terme, con un testo di Alessandro Sarri, Bologna aprile 2002.
- _Sergio Risaliti, (a cura di), "Toscana Contemporanea, 1980/2001", contributi di AA. VV., M&M, Firenze, 2002.
- _Marion Ackermann, Giovanni Iovane, (a cura di), "Leggerezza, Ein Blick auf zeitgenössische Kunst in Italien", cat. mostra, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco, novembre 2001, con un contributo di Helmut Friedel.
- _Marco Bazzini, Bruno Corà, Mauro Panzera, (a cura di),
- "Abitanti, Arte in relazione", cat. mostra, con un contributo di Chiara D'Afflitto, Gli Ori, Prato, ottobre 2001.
- _Saretto Cincinelli, Paolo Parisi: monocromi provvisori, in "Paolo

- Parisi, One close to the other (about landscape and architecture)", cat. mostra, con un contributo di Ingo Springenschmid, Teseco, Firenze. marzo 2001.
- _Giovanni Iovane, "Leggerezza, un'idea dell'arte italiana", in "Futurama", cat. mostra, Museo Pecci, Prato, luglio 2000.
- _Mauro Pratesi, (a cura di), "Il disegno in Toscana dal 1945 ad oggi", cat. mostra, contributi di Enrico Crispolti e Angela Sanna, Siena. 1999.
- _Diletta Borromeo, Giovanni Iovane, "Paolo Parisi, 1999", Galleria Gianluca Collica, Catania / Base, Firenze, settembre 1999.
- _Elio Grazioli, (a cura di), "Il punto", 3° edizione, "L'opera, il
- discorso", Galleria Continua, San Gimignano, novembre 1998. Sergio Risaliti, "L'opera d'arte nell'epoca dell'oblio e della riproducibilità, Note", in "Paolo Parisi, dicembre (intorno)", cat. mostra. Galleria Marsilio Maroiacchi. Arezzo 1998.
- _Diletta Borromeo, Maria Rosa Sossai, (a cura di), "Profonditàsuperficie", cat. mostra, Città di Palermo 1997.
- _Piero Carini, (a cura di), "Ovunque posa l'occhio è l'incanto", cat. mostra. W.E.A., Milano settembre 1997.
- _Stefano Chiodi, "Oscar", cat. mostra, Edizioni Galleria La Nuova Pesa, Roma 1997.
- _Cecilia Casorati, (a cura di), cat. mostra, "La battaglia di Cascina", quaderni di Centoerbe, La Nuova Pesa, Roma, giugno
- _Paolo Parisi, Pier Luigi Tazzi, "Maggio 1996", quaderni della Galleria Gianluca Collica, nº 1, Catania settembre 1996.
- _Alessandra Scappini, (a cura di), "Varchi possibili", cat. mostra, Comune di Empoli 1996.
- _AA. VV. (a cura di), "Siracusa Arte in video", cat. mostra, Galleria Civica Montevergini, Siracusa 1995.
- _Luca Beatrice, Guido Costa, Cristiana Perrella, "Nuova Scena", Mondadori, Milano 1994.
- _Anna Cirignola, Marco Scotini, (a cura di), "Isole del disordine -Inseln der Unordnung", cat. mostra, con un contributo di Bruno Corà, Città di Cortona 1994.
- _Bruno Bandini, (a cura di), "Personale", cat. mostra, contributi di Lea Codognato e Martina Corgnati, Edizioni Galleria Andrea Cefaly. Catania 1993.
- _Lea Codognato, Alba Donati, (a cura di), "Una", cat. mostra, Fortezza da Basso, Firenze 1991.

Nella pagina successiva: edizione per **Fuori Contesto** | Evento parallelo di Manifesta 7 | Spazi pubblicitari di Trento, Rovereto, Bolzano 2008.

ARTE ASTRATTA, IMMATERIALE, INCORPOREA, INTANGI BILE, IMPALPABILE, IRREALE, IMMAGINARIA, INCON SISTENTE, FALSA, FITTIZIA, INFONDATA, INVISIBILE, AP PARENTE, ILLUSORIA, SIMBOLICA, AEREA, SFUGGENTE, EVANESCENTE, ETEREA, INSICURA, INCERTA, DUBBIA, DISCUTIBILE, INCALCOLABILE, NONCURANTE, UTOPI STICA, INEFFICACE, IMPRECISA, INDETERMINATA, IN DEFINITA, INFATTIBILE, INATTUABILE, IRREALIZZABILE, TEORICA, IDEALE, CONCETTUALE...

PUÒ L'ARTE (PUBBLICA) ESSERE CONCRETA?

PAOLO PARISI

1988 2008 Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci Prato

Museo associato

Soci fondatori Comune di Prato Unione Industriale Pratese Cassa di Risparmio di Prato

Albini & Pitigliani Spa; Arci; Arpel-Manifattura Pellicce Artificiali Spa; Banca Mercantile, Firenze; Bartolomei & Manetti Spa; Consorzio Pratotrade; E.T.S. Spa; Fibretex Sas di O. de Renzis Sonnino & C.; Galleria d'Arte Moderna Farsetti Snc: Galli Spa: Geas Assicurazioni Spa: Gommatex Jersey Spa: Imex Lane Spa; Lanificio Mario Bellucci Spa; Lanificio Cangioli di Carlo Cangioli & C. Sas; Lanificio Ciatti e Baroncelli Spa; Lanificio Martin Spa: Lanificio T.O. Nesi & Figli Spa: Lanificio dell'Olivo: Lavatura e Pettinatura Lane Spa; Lineapiù Spa; Mariplast Spa; Finanziaria Ernesto Breda, Milano; Mnemo Computers, Firenze; Monte dei Paschi di Siena: E. Pecci & C. Sas: Snia Fibre Spa; Tessilfibre Spa; Toscana Infissi

Fabrizio Baldini; Stefano Balestri; Luigia Benelli; Loriano Bertini; Arnolfo Biagioli; Bruno Bigagli; Marco Bigagli; Gianna Briganti: Caroline Burton: Edo Cafissi: Luigia Canovai Sbraci: Pier Giuseppe Carini; Sergio Chiostri; Luciana Chiostri Corsi: Ornella Dolci Franchi: Elda Franchi Pecci: Mauro Giovannelli: Alessandro Gori: Claudio Gori: Giuliano Gori: Foresto Guarducci: Giannetto Guarducci; Nicoletta Kellner Ongaro Pecci: Romano Lenzi: Antonio Lucchesi: Giuliano Magni; Franco Mantellassi; Massimo Marchi: Anna Marchi Mazzini: Fiorenzo Narducci; Alessandra Pandolfini Marchi; Piera Panzeri; Alberto Pecci; Elena Pecci Cangioli: Enrico Pecci: Giovanna Pecci; Laura Pecci; Adriana Pecci Querci: Margherita Pecci Querci: Piero Picchi; Enrica Pieri Querci; Anna Querci; Maurizio Querci; Sergio Querci; Tebaldo Raffaelli: Anna Rasponi Dalle Teste; Alberto Risaliti; Giuseppe Risaliti; Fosco Rosi: Daniela Salvadori Guidi: Roberto Sarti; Riccardo Tempestini; Luciano Toti

Soci onorari Carlo Palli Paolo Targetti Presidente Valdemaro Beccaglia

Consiglio direttivo Roberto Badiani Elena Pecci Cangioli Luca Tassi

Collegio Sindaci revisori Luca Ciardi, Presidente Stefano Barni Riccardo Narducci

Comitato scientifico Carlo Sisi, Presidente Maria Grazia Messina Giacinto Di Pietrantonio Direttore artistico Marco Bazzini

Direttore amministrativo Sergio La Porta

Area artistica e culturale Stefano Pezzato, Responsabile

Area artistica Raffaele Di Vaia, Ufficio mostre e collezione Roberto Fattori, Ufficio mostre e collezione Leri Risaliti, Segreteria

Area culturale
Riccardo Farinelli, Referente
Barbara Conti, Dipartimento educazione
Anna Elisa Benedetti, CID Arti visive
Erminia Lo Castro, CID Arti visive
Emanuela Porta Casucci, CID Arti visive
Simona Bilenchi, Segreteria

Ufficio Stampa Camilla Bernacchioni - Agenzia alfa beta, Prato Ku.Ra - Rosi Fontana. Pisa

Area amministrativa Elisabetta Dimundo, Responsabile Pamela Masi, Amministrazione Silvia Oltremari, Amministrazione Ivan Aiazzi, Comunicazione istituzionale Lucia Zanardi, Segreteria generale

Area tecnica
Piero Cantini, Responsabile
Marco Bini, Ufficio tecnico e allestimenti
Antonio Bindi, Ufficio tecnico e allestimenti
Carlo Chessari, Accoglienza
Giovanni Biancalani, Ricezione e custodia
Gionata Cati, Ricezione e custodia
Roberto Innocenti, Ricezione e custodia
Donatella Sermattei, Segreteria

Collaborazioni

Sergio Fintoni, Relazioni esterne e marketing Michela Mattei, Assistente marketing Sylvie Jaumes, Assistente direzione artistica Paolo Parisi Observatorium (Museum)

Volume pubblicato in occasione della mostra Book published in conjunction with the exhibition

Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato 18 giugno 2008 – 15 febbraio 2009 18 June 2008 – 15 February 2009

Progetto a cura di / Project curated by Stefano Pezzato

Organizzazione e realizzazione / Organization and production Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci

Promotori / Promoted by





Con il contributo di / With contribution by



Con il sostegno di / Supported by









Partner ufficiale / Official Partner



Si ringraziano per la loro collaborazione al progetto Thanks for their cooperation in the project Accademia di Belle Arti, Firenze Libera Accademia di Belle Arti, Firenze

Prof. Umberto Borella Prof. Giovanna Fezzi Prof. Mauro Manetti

Inoltre gli studenti / Moreover the students Dragana Adamov, Irene Bazzani, Ilaria Biotti, Alice Camuto, Sabina Caponi, Daniele Caredda, Beatrice Cetrullo, Valentina Coletta, Clara Conci, Antonietta Ferrucci, Marco Fontani, Matteo Grassetti, Irina Kholodnaya, Yuki Ichihaschi, Nasiri Mozhedeh, Ettore Pinelli, Sara Poggianti, Olga Povlenko, Stefania Rinaldi. Elton Stasa

Si ringraziano per l'assistenza tecnica alla mostra Thanks for the technical assistance at the exhibition G&G Advertising and Communication, Prato Lignum Snc, Prato Luce è Srl, Firenze Pubblicazione resa possibile grazie alla partecipazione di Publication made possible thanks to the participation of Fondazione Brodbeck, Catania Galleria Gianluca Collica, Catania Via Nuova Arte Contemporanea. Firenze

Testi di / Texts by Saretto Cincinelli Salvatore Lacagnina Stefano Pezzato

Traduzioni / Translations NTL Traduzioni, Firenze

Layout Paolo Parisi

Supervisione grafica / Book supervising Fabiana Bonucci Studio, Firenze

Impianti e stampa / Processing and print Artigraf, Firenze

© 2008

Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato Gli autori per i testi / Authors for the texts Paolo Parisi per le immagini / Paolo Parisi for the images

Stampato in Italia nel mese di settembre 2008 Printed in Italy in September 2008

ISBN 978-88-85191-28-0

