Paolo Parisi

Observatorium – Gegen den Strom

Paolo Parisi Observatorium – Gegen den Strom

Paolo Parisi Observatorium – Gegen den Strom

Mit Texten von
Helmut Friedel · Giovanni Iovane · Sergio Risaliti

Städtische Galerie im Lenbachhaus München Juni – Oktober 2006

Inhalt

9 **Observatorium – Gegen den Strom** Helmut Friedel

28 **Lass dich nicht erwischen!** Giovani Iovane

54 **Die doppelte Disziplin des Betrachters** Sergio Risaliti

78 **Territori di confine (bibliografia)** Helmut Friedel

98 Abbildungsverzeichnis

99 Arbeiten 2006 – 1993

106 Anhang

Observatorium – Gegen den Strom Helmut Friedel

Meine erste Begegnung mit dem Werk von Paolo Parisi fand 2000 im Palazzo Fichera in Catania statt. Seltsam berührten mich damals die mit dem Finger über die Wände gezogenen Lehmspuren, gekurvte und gezackte Linien, die in unterschiedlichen Abständen zueinander verliefen, ohne sich zu berühren. Dass es sich um eine Art von »Erdbeschreibung« handeln musste, war intuitiv erkennbar, auch wenn ein unmittelbarer Bezug zu Landkarten mit Höhenlinien aufgrund des Fehlens anderer Indikatoren zunächst nicht eindeutig war. Vielmehr schien die Nähe zur »Erde«, die in Catania in besonderer Weise spürbar wird, sich hier auszudrücken. Catania, die Geburtsstadt des Künstlers, liegt unterhalb des Ätna, der mit seinen Lavaströmen mehrfach die Stadt überdeckt und vernichtet hat. Andererseits hat die Energie des Vulkans sich auf die Stadt übertragen: eruptiv vital wie destruktiv. Eine eigenartige »heitere Melancholie« bringt die charakteristische graue Farbe der Vulkanasche mit sich, in der die Fassaden der barocken Stadt gestrichen sind. Die unmittelbare Präsenz der lebendig grauen, aus unterschiedlichen, kleinsten Kristallen bestehenden Lavaasche, die rote Glaspünktchen neben reinem Schwarz und bläulichen Grautönen vereint, vermittelt eine eigentümliche »Erdigkeit« dieser Stadt. Dem samtenen, schwermütigen Grau der Paläste und Kirchen antwortet das glänzende, tiefe Blau des Meeres. An ihrer Küste entkam Odysseus dem Polyphem, der dem Absegelnden und seinen Gefährten in ihren Schiffen mächtige Basaltbrocken nachgeschleudert hatte, die heute noch bei Acireale zu sehen sind. Dieses Meer, das voller Sensationen ist, von alten Geschichten wie von aufregenden Naturereignissen, ist ein enger, tiefer Meeresgraben, in dem sich das nördliche und südliche Mittelmeer, Afrika und Europa vermengen. Berühmt ist die Stelle zwischen Scylla und Charybdis, an der das Meer in unterschiedlichen Strömungen flutet und seit alters den Seefahrern die Navigation schwer gemacht hat. Das Feuer aus dem Erdinneren, die Erde, die immer wieder erzittert, der Ascheregen, der die Stadt von Zeit zu Zeit zu ersticken droht, das Meer in seiner tiefen Farbe und seinen widerborstigen Strömungen, all dies sind Primärerfahrungen der Menschen dieser Region, die in den Arbeiten von Paolo Parisi unmittelbar nachwirken. Diese Elementarerfahrungen scheinen nach einer Erdbeschreibung zu verlangen, die sich unmittelbar an die Sinne richtet.

Abb. Seiten 22–27

Landkarten sind abstrakte »Bilder«, im Massstab und Material abgerückte Übertragungen von realen Verhältnissen, die ein kundiger Leser auf die Wirklichkeit übertragen kann. Es gibt aber auch Landschaftsbeschreibungen in Gemälden, Malereien und Liedern, wie sie etwa die Aborigines Australiens schildern. Diese zeigen in ihren Darstellungen, die ursprünglich meist als Erdmalerei aus gestreutem Pigment unmittelbar auf dem gestampften Erdboden bestanden, »Traumpfade« mit Spuren von Tieren, Pflanzen und Gewässern sowie anderen für den Menschen bemerkenswerten Phänomenen entlang einer Wegstrecke. Landkarten sind in diesem Kontext Narrationen über ein geografisches Gebiet, wenn auch simultan vorgestellt. Die erfasste Information kann von uns in einer fortlaufenden Erzählung entziffert werden, indem wir uns besondere Wege und Gebiete vorstellen. Paul Klee sieht seine Zeichnungen gelegentlich als eine Wanderung mit dem Stift über das Papier, wobei dieser an Stellen, die markant und bemerkenswert sind, einhält und ausführlicher abschweift, um dann seine Wanderung fortzusetzen. Paolo Parisis Arbeit mit dem Titel *Come raggiungere la vetta (da un interno)* von 2000 zeigt so eine Wanderung des Zeigefingers, die sich durch den ganzen Ausstellungsraum der Galerie ausdehnte. Dieses totale Erfassenwollen mit gleichzeitiger äusserster Dezenz des »künstlerischen Gestus« konnte den Betrachter einbinden und fesseln. Die so erzeugte Spannung ist dabei ähnlich stark wie die Effizienz des zarten Spinnengewebes, das sich zwischen Halmen und Zweigen ausbreitet.

Dass Paolo Parisi diese Ausstellung »Observatorium – gegen den Strom« betitelt, zeigt schon in der Benennung, dass er in mehrfacher Hinsicht seiner Ausgangsidee und Herkunft verbunden geblieben ist. Seit langem lebt und arbeitet er in Florenz, wo er auch unterrichtet. Seine sizilianischen Ursprünge bleiben bestimmend für sein Werk. Das Observatorium, ein Ort der Sternen- und Himmels-, der Meeres- wie der Erdbeobachtung ist am Ätna ebenso grundlegend wie selbstverständlich. Ein permanentes Wachsein und aufmerksames Hinhören auf alle Regungen des riesigen »lebendigen« Berges haben zu einem Erdbewusstsein geführt, das von der Nähe der Katastrophe weiss. Erdbeben und Vulkanausbrüche, Überschwemmungen und Fluten, die Elemente stossen hier in ihren Extremen aufeinander und bedrohen den Menschen jederzeit. Observatorien sind zumeist in kleinen Türmen über den Dächern der Häuser angebracht, schon etwas abgehoben von der Erde, ähnlich entrückt wie die unendlich schmalen und hohen Maste der Schwertfischfangboote am Stretto di Messina. Auf filigranen, schier unwirklichen Gespinsten aus Drahtseilen erhebt sich eine minimale Aussichtsplattform für den Navigator, der sein Boot dem Fisch entgegensteuert, während sein Harpunier – auf ähnlich kühner Konstruktion – weit über den

Bug hinaustretend den Fang vollendet. Den malerisch künstlerischen Akt als eine Position in herausragender und abgerückter Lage zu begreifen, ist nicht nur sinnbildhaft zu verstehen, sondern als tatsächliche Bedingung, aus der heraus die Beobachtungen über die Kleinteiligkeit und Zufälligkeit des Erdnahen als allgemeiner und abstrakter begriffen werden können. Dass die Bewegung aber nicht ein passives Dahintreiben in der Strömung sein kann, sondern ein Ankämpfen gegen den Strom bedeutet, drückt den kämpferischen Aspekt der künstlerischen Strategie aus.

Abb. Seiten 2, 17–20

Kubenartige Architekturmodelle erinnern an Skulpturen, die aus geschichteten Kartonplatten oder Keramikkacheln bestehen und ein rationales Gegenbild zu den eher aus dem Gefühl und der Intuition gespeisten Formen der »Mappe Geografiche« darstellen. Rechter Winkel und klare und überschaubare Anordnung, präsentiert auf Tischen oder Sockeln oder ausgeführt als

Abb. Seite 8

Skulpturen auf dem Boden lassen das Innen und Aussen zu einem überschaubaren Gefüge werden. Während diese rationale Ordnung, die im Werk von Paolo Parisi unverkennbar ein wesentliches Element darstellt, ab der Mitte der 90er Jahre als Skulpturen entwickelt sind, wandelt Parisi seine

Abb. Seiten 50–55

Malerei um das Jahr 2000 verstärkt zu Farbflächen aus, bei denen ein Veränderungspotenzial unmittelbar anschaulich wird. Durch die Verwendung von unterschiedlichen Malschichten mit Farben auf Ölbasis, überlagert von Schichten aus wassergebundenen Pigmenten, zeichnen sich nicht nur die reliefhaften Strukturen des pastos aufgetragenen Farbmaterials deutlich ab, es findet auch ein Durchdringen der zugrunde liegenden, ölhaltigen Malschicht in die oberste Ebene statt, ein lebendiger und dynamischer Prozess, der erkennen lässt, dass die Malerei noch nicht zur Ruhe gekommen ist, sondern selbst der Veränderung unterworfen bleibt. Es wird offensichtlich, dass die vorher beschriebenen Naturphänomene des »atmenden Berges« als prinzipielle Erfahrungen in die Malerei eingeflossen sind. Die Veränderung der Wahrnehmung wird so zu einem wesentlichen Prinzip der Malerei von Paolo Parisi. Diese Veränderung ist das Resultat unterschiedlicher Strategien.

Abb. Seiten 72–74

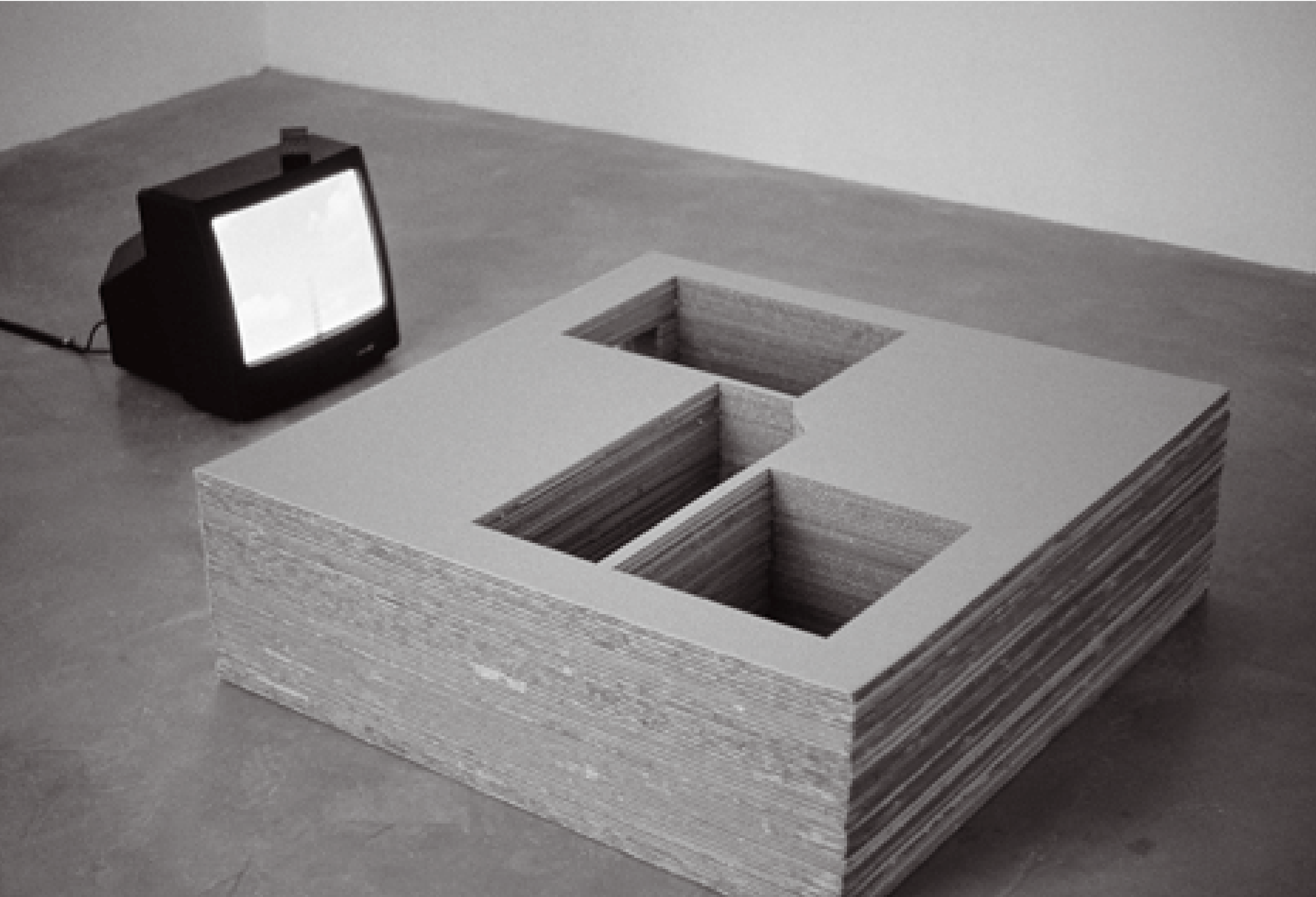
Das einfallende Tageslicht kann durch eine bestimmte Färbung der Glasscheiben in eine andere Farbe getaucht sein, so dass alles im Raum Befindliche in diese neue, andere Farbe getaucht wird, wobei nach einiger Zeit der Adaptation das Auge sich daran zu gewöhnen beginnt und die Veränderung zur Norm wird, während alles andere sich in der Komplementarität ein neues Farbspiel und einen neuen Ausgleich sucht. Die Darstellung von Malerei in einem Ambiente, das in der Wahl des Farbtons vom Boden über die Wände bis zur Raumdecke vollkommen identisch ist, fordert den Betrachter erneut heraus, die Grenzen der Darstellung und des Bildes auszuloten (diese Arbeit entsteht neu für die Ausstellung im Lenbachhaus). Aber auch die jüngeren

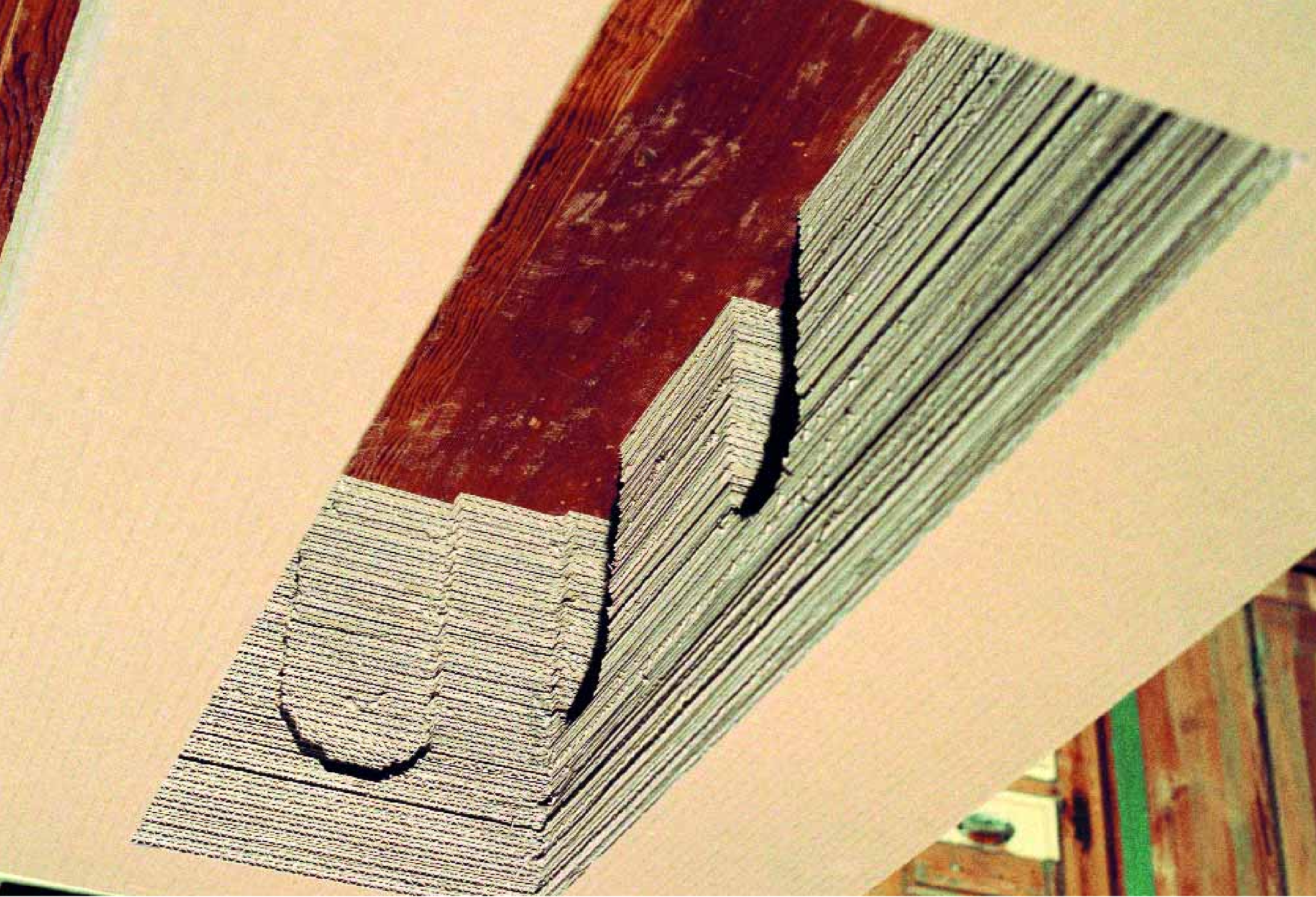
Arbeiten, die aus gewöhnlichen braunen Wellpappen gebildeten Schichtungen, die zu Kuben von der Grösse eines intimen Raumes, eines Studiolos

Abb. Seite 88–95

werden, aussen rechteckig begrenzt, innen aber organisch gehöhlt mit schmalen Ausblicksöffnungen, schaffen eine Transformation des euklidischen Kubenraumes, der in der Orthogonalität der umgebenden Architektur aufgehoben ist, in eine dem Körper angemessene, gerundete, höhlenartige Form seines Inneren. Die Verbindung des inneren Dunkel mit dem hellen Licht der Umgebung mündet in schmalen Durchblicken, die Ausschnitte der Welt draussen anbieten. In diesen Blickfeldern zeigt Paolo Parisi dunkle, wolkenförmige Flächen, die das Schauen auf eine Leerstelle, ein Nichts verweisen. Eine Verlängerung des Inneren nach aussen in unterschiedlichen Röhren, die Klang wie Farbe zu emittieren scheinen, ist dabei ein weiterer Versuch, der Malerei Ausdehnungspotenzial zur Verfügung zu stellen. Dieses kann in Flecken auf der Wand münden, die in ihrer Ausdehnung und ihrem Verebben auf der Wand wie das Echo eines Aufpralls erscheinen und eine Unbestimmtheit der Form hinterlassen, so dass sie nicht weiter begrifflich eingegrenzt werden können als mit den Worten »helle oder dunkle Flecken auf dunkler beziehungsweise heller Wand«. Der Fleck – hier farblos vorgetragen – ist gleichsam der Urschrei der Malerei, und bereits für Leonardo da Vinci bedeutete »la macchia« jene Gestalt, in der die grösste Potenzialität zu erkennen ist: Das heisst, dem sehenden Auge eröffnet sich in rascher Abfolge Unterschiedliches, das aus diesem amorphen Gebilde hervortritt. Hier wird erkennbar, dass nicht das Bild abbildet, sondern der Geist, der durch das betrachtende Auge sieht. Dieser ist in der Lage, die Bilder zu evozieren, die dem Betrachter eben am nächsten sind und ihn am meisten bedrängen. Die Malerei dient dabei als Auslöser oder Katalysator. So birgt die Malerei von Paolo Parisi etwas sehr Transitorisches in sich. Sie ist Erzählung aus einem Beobachtungspunkt, der Veränderung und Bewegung gesehen hat und akzeptiert, ja in diesen Veränderungen und Bewegungen das Konstante und Gleichbleibende zu erkennen sucht.

An der Ausstellung und diesem Buch haben viele Menschen intensiv mitgewirkt, denen ich an dieser Stelle herzlich danken möchte. Paolo Parisi hat sehr viel Energie in dieses Projekt gesteckt, was sich in den eigens für die Ausstellung entwickelten Arbeiten zeigt. Er hat aber auch dieser Publikation seine ganze Aufmerksamkeit geschenkt. Stephan Fiedler hat dafür in Abstimmung mit dem Künstler eine überzeugende und angemessene Gestaltung des Buches gefunden. Flurina und Gianni Paravicini konnten diese Ideen mit sehr viel Erfahrung und Gespür für die Kunst in eine greifbares Buchergebnis umsetzen. Die Autoren Giovanni Iovane und Sergio Risaliti tragen mit ihren kenntnisreichen Textbeiträgen zum besseren Verständnis der Bildwelt von Paolo Parisi bei. Gianluca Collica und Paolo Brodbeck haben die äusseren Voraussetzungen gegeben, dass die Publikation in dieser Form vorgelegt werden kann. Ihnen allen nochmals meinen Dank.





Una mappa mentale può essere l'immagine di una carta che è essa stessa una astrazione della realtà. Mappe possono essere certamente create nella mente senza ricorrere a carta e penna. Le discontinue immagini di una città, o di un territorio, possono essere ristrutturate mentalmente in una pianta. Ma qual è l'uso di una siffatta pianta-immagine?

Lass dich nicht erwischen! Giovanni Iovane

Die Schrift *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (Brief über die Blinden, 1749) von Denis Diderot ist ein Klassiker der ästhetischen Reflexion. Sie stellt ein vielleicht etwas strapaziertes und abgenutztes, aber grundlegendes Modell für jegliche Überlegungen zur Malerei des 20. Jahrhunderts dar.

Die Unverzichtbarkeit ergibt sich aus der Tatsache, dass das Traktat einen Diskurs ex negativo ermöglicht, unter dem Gesichtspunkt des Monströsen (monstre auch im Sinne von »ungeheuerlich, aussergewöhnlich«). Dass wir als Bezugs- oder Gesichtspunkt ein »unvollkommenes« – aussergewöhnliches – Subjekt nehmen müssen, erlaubt es, jenseits der Intentionen Diderots (oder vielleicht auch nicht, angesichts der Widmung zu Beginn seiner Schrift), unsere Überlegungen mit einer gewissen Anschaulichkeit vorzunehmen und einige Ansichten zum Gegenstand, in diesem Fall die Malerei, einer Revision zu unterziehen. All dies sagte ich mir, bevor ich mich daranmachte, über die künstlerische Erfahrung von Paolo Parisi zu schreiben, eines Künstlers, der sich seit rund fünfzehn Jahren intensiv der Malerei widmet.

Wir wissen wohl, wie unbedeutend im allgemeinen Kontext der modernen und zeitgenössischen Kunst die Materialien sind. Und dennoch: Jedes Mal, wenn wir das Wort »Malerei« schreiben oder aussprechen, werden wir von einem augenfälligen Gefühl der Unbestimmtheit ergriffen, als ob dieses Wort eine »parole monstre« wäre. Das persönliche Gefühl der Unzulänglichkeit und Unangemessenheit wurde allerdings durch die Lektüre der Schriften von Gerhard Richter und der mit ihm geführten Interviews gemildert. Eine Aussage vom 18. Mai 1985 kann möglicherweise helfen, den Anfang dieses Unternehmens zu strukturieren: »(…) Wenn ich ein abstraktes Bild male (aber bei den andern ist die Problematik nicht unähnlich), weiss ich weder vorher, wie es aussehen soll, noch während des Malens, wohin ich will, was dafür zu tun wäre. Deshalb ist das Malen ein quasi blindes, verzweifeltes Bemühen, wie das eines mittellosen, in völlig unverständiger Umgebung Ausgesetzten – wie das von einem, der ein bestimmtes Sortiment von Werkzeugen, Materialien und Fähigkeiten besitzt und den dringenden Wunsch hat, etwas Sinnvolles, Brauchbares zu bauen, das aber weder ein Haus noch ein Stuhl noch sonst irgend etwas Benennbares sein darf, der also drauflos baut in der vagen Hoffnung, dass sein richtiges, fachgerechtes Tun

letztlich etwas Richtiges, Sinnvolles zustande kommen lässt. Ich bin also blind wie die Natur, die agiert, wie es ihr möglich ist, entsprechend den Bedingungen, die sie hindern oder fördern. Es ist wahr, dass – so gesehen – alles auf meinen Bildern möglich ist; jede beliebig hinzugefügte Form ändert zwar das Bild, aber macht es nicht ›falscher‹. Wieso verbringe ich dann aber oft Wochen, um irgendetwas hinzuzufügen, wenn alles geht? Was also mache ich, das ich will, welches Bild von was.« Als überragender Praktiker gibt uns Richter durch die Fragen, die er aufwirft, gleichzeitig viele umsichtige Antworten zum Sinn der Malerei.

Ich dagegen griff im Hinblick auf meinen Text über Paolo Parisi zu Diderots *Lettres sur les aveugles* und las den Text noch einmal durch. Gleich einem verheissungsvollen Ritual holte ich den französischen Originaltext hervor, so als könnte die französische Sprache und die praktische Taschenbuchausgabe der »collection folio« von Gallimard seine Faszination und Suggestionskraft erneut entfalten. Diderot stellt seiner *Lettre* einen Vers von Virgil voran: »Possunt, nec posse videntur«. Ich kann nicht besonders gut Latein, aber irgendetwas im Zitat klang nicht richtig. Also griff ich zur *Aeneis*-Ausgabe der Fondazione Valla und fand an der entsprechenden Stelle folgenden Wortlaut: »possunt, quia posse videntur«: »Sie können, weil sie zu können glauben«, oder, um den im Verb »videor« offenkundig enthaltenen Wortsinn zu bewahren: »Sie können, weil sie zu können scheinen«.

»Aeneis«, V, Vers 231

Möglich, dass die praktische Gallimard-Ausgabe eine falsche Version des Verses von Vergil wiedergab, oder war es am Ende Diderot selbst, der die Kausalkonjunktion »quia« (weil) durch eine Negation wie »nec« (weder, auch nicht, aber nicht …) ersetzt hatte? Ich nahm also die italienische Ausgabe der *Lettre* zu Hilfe, um herauszufinden, bei wem das Versehen lag. Und in dieser Edition wird das inkriminierte Zitat genau so wiedergegeben wie im französischen Original, doch mit der erklärenden Anmerkung, Diderot selber habe quia durch nec ersetzt, um von den Blinden verstanden zu werden: »Sie können, auch wenn sie nicht zu können scheinen«.

vergleichende Textausgabe:
»La Nuova Italia«, Florenz, 1999

Damit endete mein kurzes linguistisch-philologisches Abenteuer à la Leo Spitzer. Vielleicht waren es auch nur die verschütteten Früchte früherer Lektüren gewesen, ein Widerhall anderer ästhetischer Essays auf die *Lettre*, oder es geschah das, was passiert, wenn man sich in das Abenteuer einer Fremdsprache stürzt (oder ins Original …) und die Dinge plötzlich scheinbar mit anderen Augen sieht. Und dennoch: Es ist faszinierend, an Diderot als an einen von J. L. Borges erträumten Doppelgänger zu denken, einen Schriftsteller, der 1749 wegen seines *Briefs über die Blinden* verhaftet

wurde (trotz der vorsichtigerweise anonym erfolgten Veröffentlichung) und der sich die Mühe gemacht hatte, die *Aeneis* für jene, die sehen, neu zu schreiben. »Sie können, weil sie zu können scheinen«; »Sie können, auch wenn sie nicht zu können scheinen«. Die Abweichung zwischen den beiden Aussagen, die der Verfasser uns bewusst machen will, gleicht einem blinden Bemühen, ist jedoch reich an Entwicklungsmöglichkeiten. Und eine davon eröffnet uns in idealer Weise den Weg zum künstlerischen Werdegang Paolo Parisis.

Eine erste wichtige Serie malerischer Arbeiten von Paolo Parisi waren Landkarten, Karten des Peloponnes und Italiens, die der Künstler direkt mit den Fingern und Lehm auf Leinwand zeichnete oder, wie im Jahr 2000 (Palazzo Fichera, Catania), auf die Wände. Die Hand und damit natürlich die Finger des Künstlers spielten auf eine romantische Art eine wenn nicht zentrale, so doch augenfällige Rolle in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Denken wir nur an Picasso oder an die Handabdrücke Kandinskys (1926) im Centre Georges Pompidou in Paris, oder auch an den »miglior fabbro«, den »besten Schmied«, der zeitgenössischen Kunst, Marcel Duchamp.

Dante: »Fegefeuer XXVI«, Seite 117

Für die 1960er-Jahre lässt sich das *Identity Painting* (1968) von Gina Pane erwähnen, bei dem ihre Fingerabdrücke ein nicht wiederzuerkennendes, aber auch nicht falsches Selbstporträt bildeten, oder an *Uovo con impronta* (1960) von Piero Manzoni, der hart gekochte Eier mit den Fingerabdrücken des rechten und linken Daumens versah. Es war ebenfalls Piero Manzoni (den wir als ein Vorbild Parisis betrachten können, auch und vor allem in seinen neueren Werken), der in jenen Jahren schrieb, er verstehe die Künstler nicht, die die Leinwand mit Formen und Farben bedeckten und anfüllten, anstatt die Bildoberfläche als Gefäss aufzufassen, das es zu leeren gelte, um dessen Offenheit zu erkunden.

Was die Landkarten angeht, so können wir einen Bogen schlagen von der analytischen und zeitlichen »Reduktion« eines On Kawara über die Wandteppiche von Alighiero Boetti bis zu den »Strassenkarten« von Gilbert & George und zu Franz Ackermann. Eine Vervielfachung von Karten, Zeichenatlanten und Zeichen, die wir in ihrer Gesamtheit als erregte Rekonstruktion der symbolischen und kulturellen Netze bezeichnen könnten, die unsere städtische Landschaft ausmachen.

Die geografischen Karten von Paolo Parisi haben aber auch mit der Idee und der möglichen Darstellung eines Ortes oder, allgemeiner, einer Landschaft zu tun. Vor dem Hintergrund der Äusserungen Manzonis will der Künstler die Karte ihrer bezeichnenden Bedeutung entleeren, um mit den Fingern eine andere Region oder ein anderes Territorium zu erkunden. In der Installation von Catania, *Come raggiungere la vetta (da un interno)* [Wie erreicht man den Gipfel (vom Inneren her)] – jetzt neu als Ölmalerei

statt mit Tonerde für die Ausstellung im Lenbachhaus –, hatte der Künstler eine geografische Karte des Ätnagebiets auf die Innenwände der Galerie gezeichnet. Das Fenster der Galerie eröffnete sich einem die Sicht auf den Ätna (die Landschaft und das Stadtgebiet von Catania sind stark von der Präsenz des Vulkans geprägt). Zudem hatte Parisi das Balkongeländer ins Rauminnere versetzt, um den Anblick gleichsam von innen her zu bestärken. Das Ziehen der Linien mit den Fingern und die Lehmspuren auf den Wänden vergegenwärtigten eine Geste, einen anderen Sinn, und waren nicht so sehr Manifestation einer persönlichen Spur (Fingerabdruck).

In den 34 Jahren nach der *Lettre* verfassten *Additions (Zusätze zum Brief über die Blinden)* kommt uns Diderot noch einmal zu Hilfe, indem er ein interessantes »Phänomen« erwähnt: »Ein Künstler, der die Kunsttheorie umfassend beherrschte und auch in der Praxis niemandem nachstand, sagte mir, er prüfe die Rundungen der Ritzel mit den Fingern und nicht mit den Augen; er drehe sie sanft zwischen Daumen und Zeigefinger und spüre Unebenheiten, die dem Auge entgangen wären.«

Wir können nun versuchen, die Installation Parisis als subtile und komplexe visuelle Abfolge zu betrachten. Die mit den Fingern gezeichnete Karte ist offensichtlich ein Abbild der Umgebung des Vulkans. Die Lehmspuren kennzeichnen eine persönliche Obsession, sind aber nicht als Identitätsmerkmal aufzufassen. Der Raum erfüllt mehr oder weniger die Funktion einer ganz speziellen optischen Kamera, in der das, was man sieht, nach innen geleert wird. Die Verschiebung des Geländers ins Innere verstärkt diesen optischen Effekt: Das Fenster, das den Blick auf den realen Vulkan freigibt, präsentiert sich nicht mehr als Fluchtpunkt oder Horizont, sondern als Ausgangspunkt oder sogar – wie in der neuen Installation in München – als »dumpfe« Erinnerung (und hier sind die Fenster denn auch koloriert).

Unterhalb dieses scheinbar linearen visuellen Mechanismus verfährt der Künstler mittels Abweichung und Ersetzung: der Tastsinn anstelle der »Sehkraft«; das Innere anstelle des Äusseren, die stumme Landkarte als Modell einer im Wesentlichen mentalen Geografie. Es ist, als ob die Mängel oder Surrogate des gewöhnlichen Sehvermögens – »ein blindes« Bemühen – die Inhalte einer Landschaftsmalerei erweitern und erneuern könnten. *Possunt, nec posse videntur*.

Ab 2000/2001 malte Paolo Parisi eine Reihe monochromer Bilder mit dem Titel *Inversi*, »provisorische Monochrome«, wie sie Saretto Cincinelli in einer trefflichen Definition nannte. (Sie waren in einer Einzelausstellung im Aller Art Verein in Bludenz und in der Gruppenausstellung *Leggerezza. Ein Blick auf zeitgenössische Kunst in Italien*. Lenbachhaus, München, präsentiert worden). »Obwohl die jüngeren Arbeiten Paolo Parisis einem unachtsamen

Betrachter einfach monochrom, einheitlich und absolut vorkommen mögen, akzeptieren und verkörpern sie doch gleichsam zwei Zeitlichkeiten, zwei unterschiedliche Chronologien. Über eine weisse, durch die Erinnerung an frühere Kartografien gekennzeichnete Leinwand wurde ein Schwindel des Sehens unter anderen Vorzeichen gelegt, eine einförmige Farbe, welche die früheren Spuren bedeckte und damit aufhob: Was Zeichen und Farbe war, ist nun einfach eine Erhebung, ein Gerinnsel, das die Haut des Bildes zu furchen scheint«. (Saretto Cincinelli)

Die provisorischen Monochrome von Parisi führen uns also theoretisch und damit als Schauende (gemäss der Etymologie des Wortes »Theorie«) zum »endlosen Diskurs« über die Malerei zurück. Betrachten wir unsere Schuldigkeit gegenüber dem Monochromen als Ursprung des endlosen Diskurses über die Malerei als beglichen und erledigt an, so könnte sich dieser Diskurs auch darbieten als das, was in Beziehung steht zu einem »präsenten, aber verborgenen Objekt, einem Objekt, das sich nähert und trotzdem unerreichbar fern bleibt«. (Michel Serres) Die Monochromen von Parisi legitimieren diesen Diskurs sowohl wegen ihrer – der chronologischen Entwicklung seiner Arbeit innewohnenden – Kohärenz als auch aufgrund ihrer spezifischen Beschaffenheit, und zwar mit Schwung und ohne Angst vor Abnutzung (oder was in anderem Zusammenhang in den Anfängen der Psychoanalyse als »Senkung der Nervositätsschwelle« bezeichnet wurde).

Ersetzte bei den »Landkarten« der Tastsinn die durch das Sehen aufgezwungene Distanz, so wird dieses Verfahren in den Monochromen zu einer cartesianischen Vermessung. Descartes mit seinem praktischen und augenfällig geometrischen Geist hatte nämlich den Blick des Blinden als in der – entfernten, aber »taktilen« – Spitze seines Stockes ermittelt. Sehen ist, in einem gewissen Sinne, eine taktile Erfahrung auf Distanz. Die Monochrome »Rot«, »Gelb«, »Grün« von Parisi sind keine Zitate aus zweiter Hand (etwa von Weiss, Schwarz, Weiss mit Falten oder Schnitten) und zielen nicht auf komplexe optische Effekte ab. Wenn wir diese Bilder aufmerksam betrachten, so können wir uns vorstellen, ebenfalls einen umsichtigen, weitblickenden (im Sinne von »mit Augen versehenen«) Stock zu halten. Die nahezu monochrome Oberfläche verbirgt eine Spur, eine frühere Geografie. Das Verfahren der Überlagerung ist nicht nur eine Frage der Technik, sondern macht uns mittels zweier verschiedener Zeitlichkeiten den verborgenen Sinn zugänglich, einen doppelten Sinn. Das Greifbare und das Sichtbare sind in einer einzigen optischen Repräsentation – oder vielmehr Präsentation – organisiert und dargestellt. Die provisorischen Monochrome von Parisi verweisen in Wahrheit auf die Unangemessenheit der Disziplin, die sich Kunstgeschichte nennt, wenn es um Polysemie und interpretative Mehrdeutigkeit geht.

Nichtsdestotrotz geht es hier nicht um mangelhafte Lesarten oder Widerstände, sondern um jene zentralen, vielleicht sogar physiologischen Mechanismen, die das Sehvermögen regeln. Die französische Sprache und ihre ästhetische Terminologie verfügen über (manchmal etwas waghalsige) Nuancen rund um den Begriff der »Anordnung«, »Aufstellung«, die anderen Sprachen verwehrt bleiben – *mise en abîme*, *mise à jour*, *mise au point* … –, aber in unserem Falle können wir ohne Umschweife sagen: »Scharfeinstellung«. Wir kneifen die Augen zusammen, um das Vorher und Nachher besser ins Bild zu fassen, gleich einem Geologen oder Archäologen.

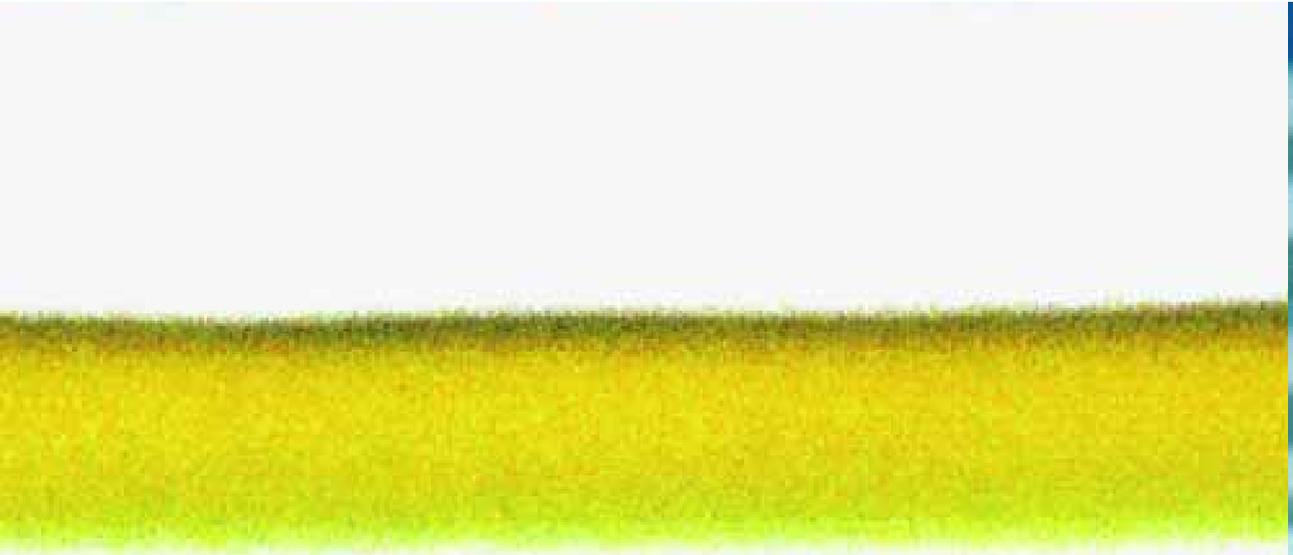
Paolo Parisis Vorgehen entwickelt sich mittels Abweichungen und Abschweifungen und verbirgt trotzdem – um mit den Worten Diderots zu sprechen – eine »dumpfe Ordnung«, eine Fläche, eine Spur, die sich eher mit den Augen als mit den Händen nachvollziehen lässt, als dass man sie sieht. Die Farbübergänge auf diesen Reliefspuren entledigen sich der romantischen Idee, wonach man die Topografie eines Ortes nur erzählen oder beschreiben kann, wenn man dessen Ruinen oder Überreste zu Gesicht bekommen hat. Der Abstand zwischen dem Auftragen eines Monochroms und dem, was sich erahnen lässt oder sich darunter widersetzt, bedingt einen neuen Sehwinkel: etwas sehen, was sich entfernt und am Ende unerreichbar bleibt.

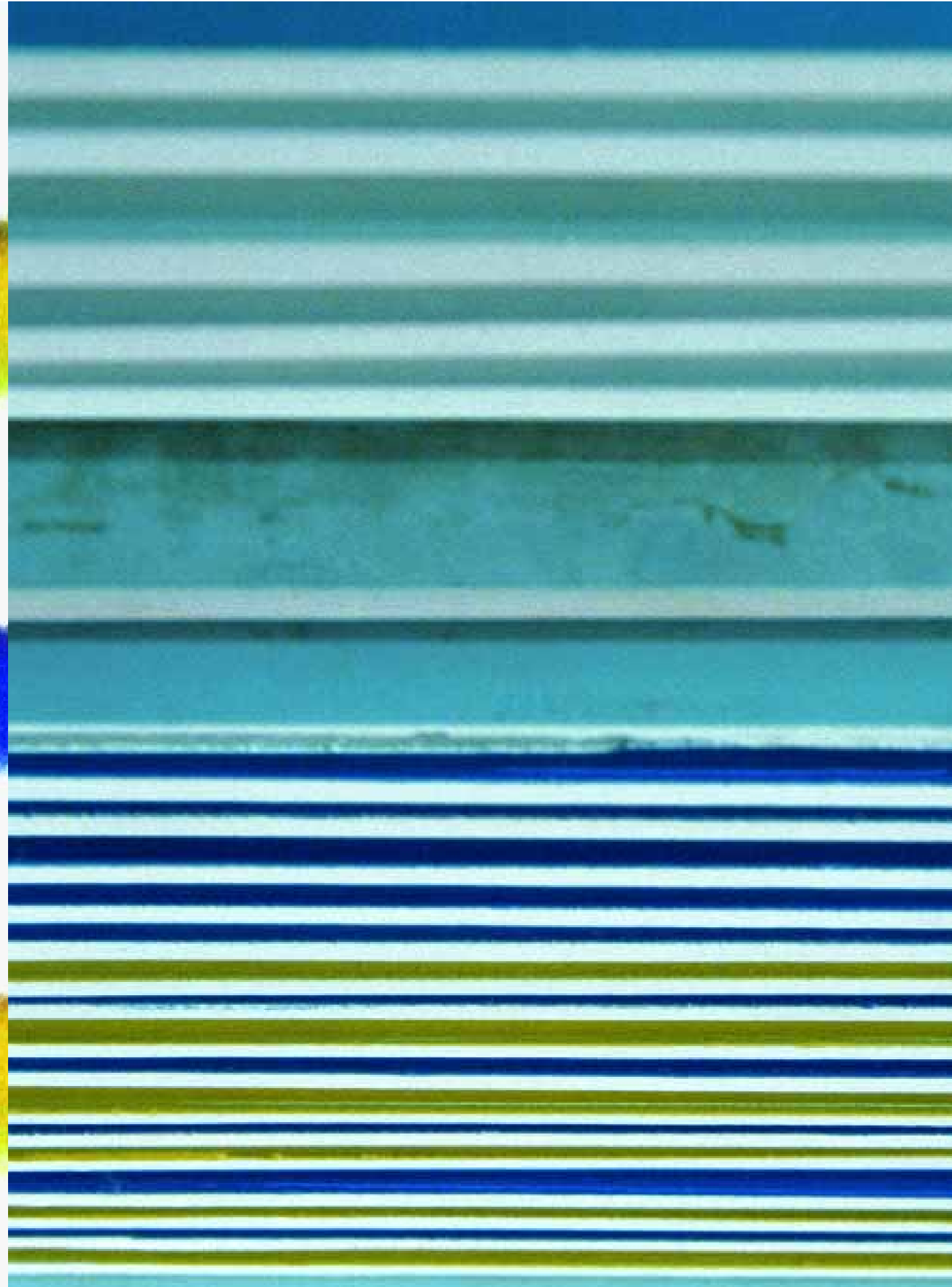
Konzeptuell schafft der Künstler mit seinen Werken einen anderen Blickpunkt auf die Bedeutung der Malerei, ohne dabei jedoch auf die Sinnlichkeit des Bildes zu verzichten. Besser gesagt, konzeptuell sind nur die elementaren Mechanismen der Verschiebung, der Überlagerung und vor allem das ständige »Was wäre wenn«: wenn man blind, wenn man taub wäre – eine »position monstre«, wie wir zu Beginn dieses Textes sagten. Der Rest – und damit ein guter Teil – ist eine grosszügige und sogar sensualistische Gabe an die Augen des Betrachters.

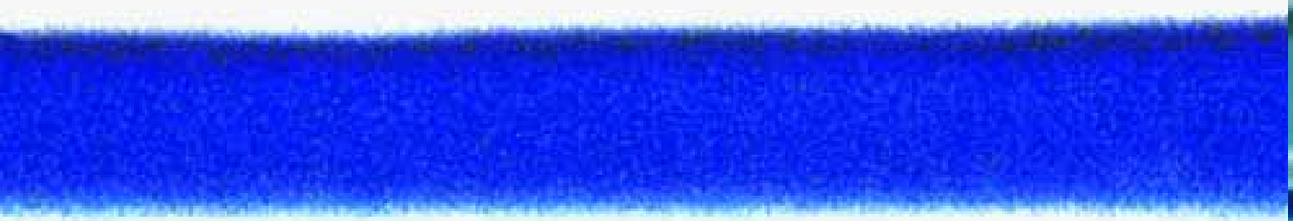
Die in letzter Zeit entstandenen Gemälde (z. B. *U.s.a.eu.a.a.a.* – *giallo cadmio* und *U.s.a.eu.a.a.a.* – *nero* aus dem Jahr 2004) bekräftigen diese besondere Einladung zur Kontemplation. Auch hier handelt es sich um eine einzige Farbe, Ölfarbe, die mit Fingerspitzen aufgetragen wurde. Die Vedute, die Landschaft, werden formal unter Zuhilfenahme einer Art Raster, eines unvollkommenen Gitters, ins Licht gerückt. Ungeachtet dessen lässt Paolo Parisi die Autoreferenzialität der modernistischen Sprache hinter sich und benutzt das Raster als Instrument, um eine nunmehr imaginäre Landschaft zu betrachten. Das Raster ist ein Beobachtungsinstrument, eine letzte Fokussierung in der Erwartung, dass sich die Dinge (sowohl für den Betrachter wie für den Maler) von alleine ausrichten. Das Bild besitzt keinerlei reflexive Eigenschaft oder Funktion. Es sendet nicht etwas zurück, sondern wirkt als Lackmuspapier. *Possunt, quia posse videntur*.

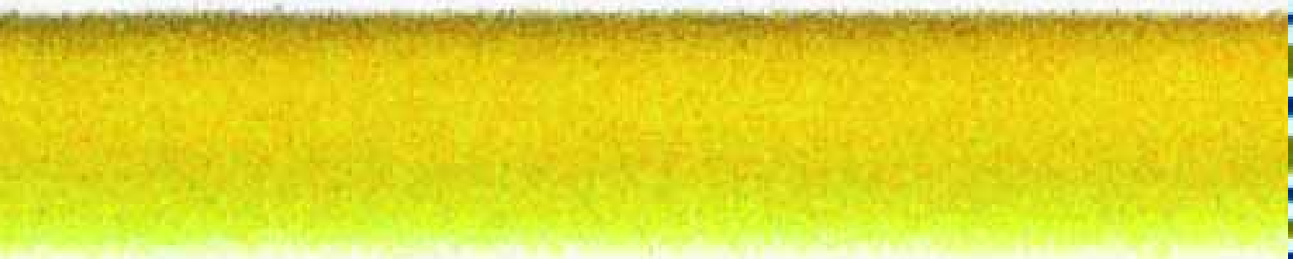
Diese auf Mittel und Modelle des Sehens übertragene Anlage hat Paolo Parisi auch im *Observatorium* genannten, dreidimensionalen Werk zum Ausdruck gebracht. Es handelt sich dabei um Observatorien, Pavillons, die an architektonische Strukturen erinnern, wie sie im 19. Jahrhundert en vogue waren, um Panoramaaussichten zu bewundern. Das *Observatorium* besteht aus übereinander geschichteten und ausgehöhlten Wellkartonplatten.
Es gleicht einem Wachhäuschen und hat je nach dem Raum, in dem es steht, andere Schlitze und Fensteröffnungen. Durch die Fensteröffnungen können wir aus dem Innern des Observatoriums grosse Wandmalereien, grosse schwarze Löcher oder Farbinseln (so in der Installation im Quarter, Florenz, 2004) oder – wie im letzten Fall – nur »einen Abschnitt einer weissen Wand« sehen oder vielmehr erspähen.

»Wir, die wir beobachten, sind allesamt Kriminelle, wir sind Voyeure. Und wir befolgen das elfte Gebot: Lass dich nicht erwischen.« (Alfred Hitchcock)



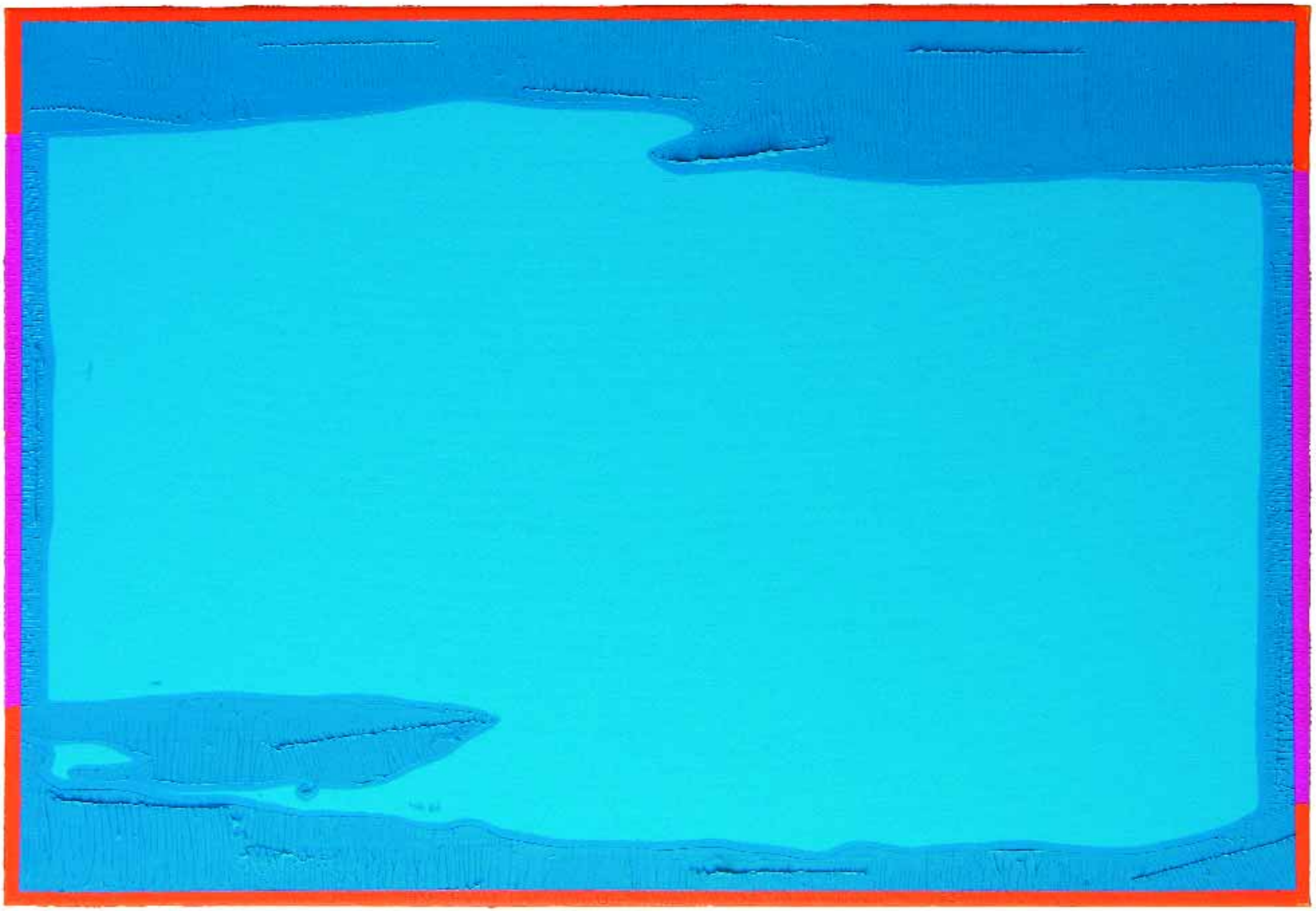


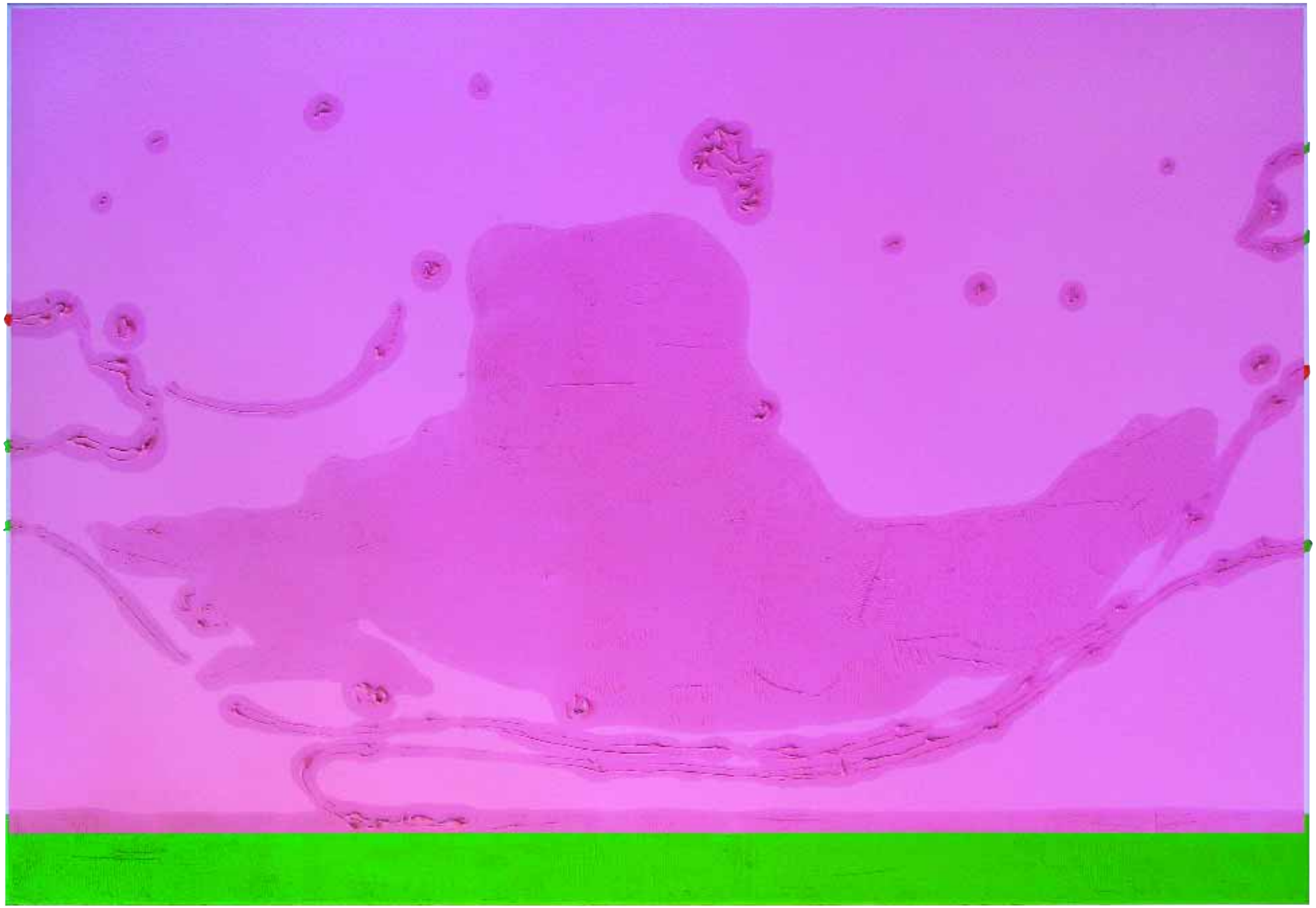


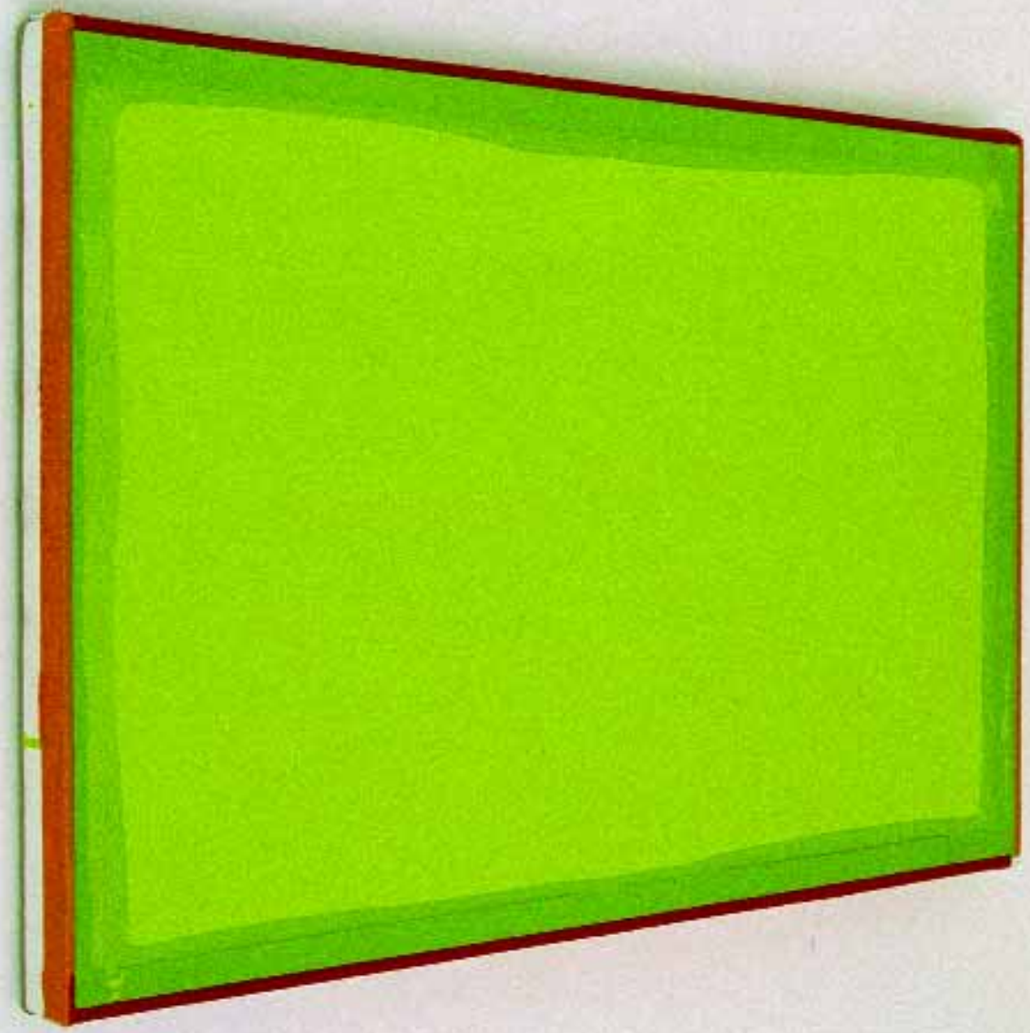


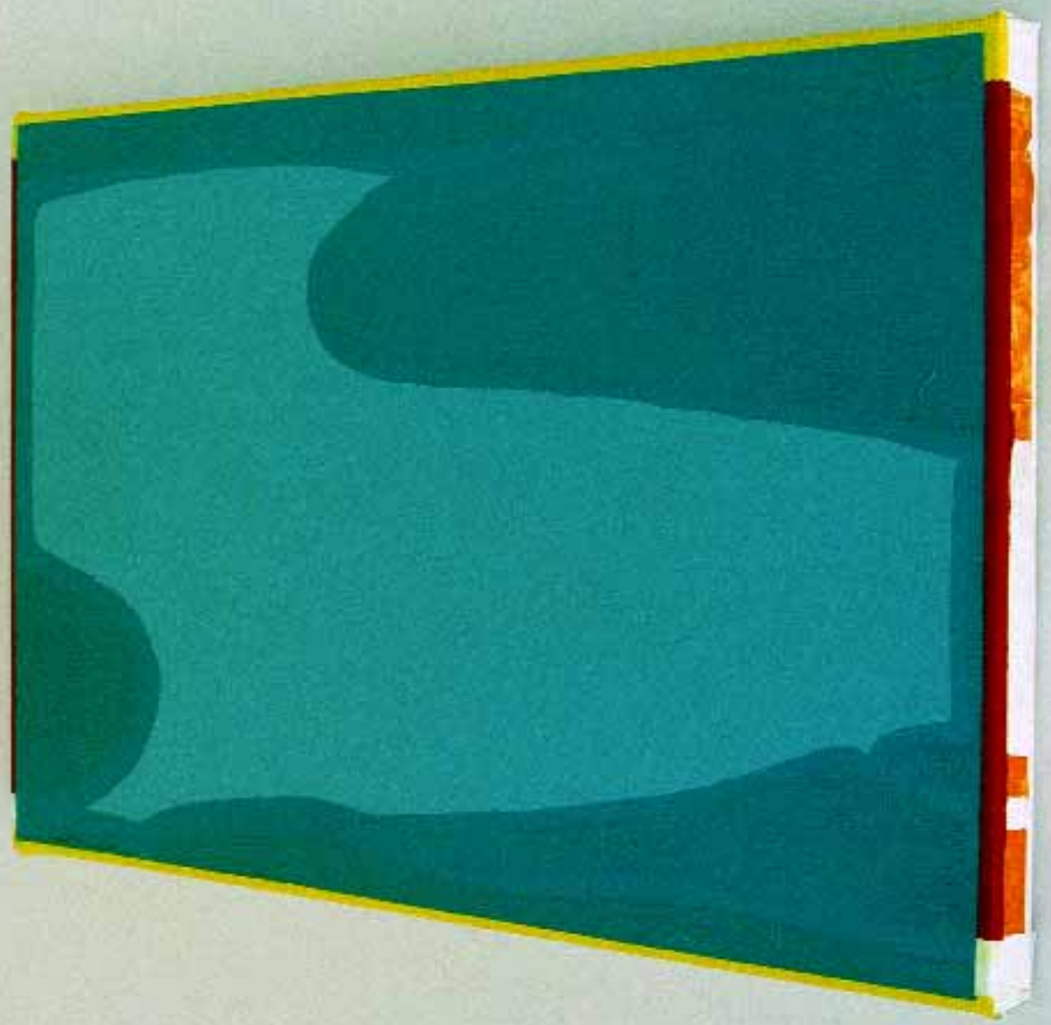
I ferri del mestiere Sarà sempre possibile mettersi per mare, e sarà anche possibile navigatori dell'antichità percorrevano il Mediterraneo senza nessun aiuto, tranne forse però ricordare in primo luogo che il « pilota » della nave probabilmente aveva cominciato a mari come nessuno di noi può mai sperare di avere; in secondo luogo le perdite che allora inventato una quantità di aiuti per la navigazione che permettono di navigare con molta dei miglioramenti disponibili è assurdo come sarebbe assurdo curare un malato con le abbiamo bisogno per metterci per mare sicuramente e fiduciosamente. **Bussole** La barca; non è sicuro andare per mare senza bussola. Se non avete il solcometro potete usare al limite una carta geografica o almeno cercare di indovinare dove è la terra; ma affermare che è necessario averne una per andare a fare due bordi nel golfo di Napoli o può essere estremamente utile anche in questo caso. Purtroppo, anche se la bussola è La differenza fra il nord vero e quello magnetico, misurata in gradi, si chiama declinazione nautiche. Se si vogliono carte straniere per le varie zone del Mediterraneo per cui non necessarie le carte a grande scala di tutte le isole e i piani dei porti che si vorranno visitare Vecchio etc. e naturalmente Livorno e Porto Santo Stefano. **Carte geografiche** E' molto circa. Molti paesetti segnati sulla carta nautica semplicemente come poche case e un un lungo tratto. Questa sfilata di luci nella notte può sconcertare terribilmente il navigante città, là dove sulla carta non è segnato niente del genere: è sbagliato il punto? Uno raffineria che qualche anno fa non era ancora segnata sulle carte nautiche, mentre luminose dello stesso faro di Sète: per fortuna avevamo la carta sulla quale la raffineria arrivare a destinazione, senza l'aiuto di carte e di strumenti nautici. I Fenici e gli altri quello di un rudimentale portolano; noi naturalmente potremmo fare lo stesso. Sarà bene navigare da ragazzo, era sempre vissuto in mare ed aveva quindi un'esperienza dei suoi si verificavano erano certamente molto forti. Durante gli ultimi duemila anni l'uomo ha maggior sicurezza di quella degli antichi navigatori: l'andar per mare senza approfittare ricette di un trattato medioevale, ed altrettanto pericoloso. Vediamo ora di che cosa bussola magnetica è di gran lunga lo strumento nautico più importante a bordo di una stimare la velocità e da questa risalire al percorso, se non avete una carta nautica potete senza bussola è molto probabile che la barca si perda. Non voglio arrivare al punto di nel Tigullio ma provate ad immaginare una notte di nebbia e vedrete che una bussoletta perfetta, non si orienta sul nord vero (cioè verso il Polo Nord) ma verso il nord magnetico. magnetica. **Carte** Dopo la bussola, la cosa più importante per la navigazione sono le carte esistono carte italiane, occorre consultare il Portolano del Mediterraneo. Saranno anche e dove eventualmente si potrebbe trovare rifugio: Giglio, Montecristo, Gorgona, Porto utile perciò portare con sé una carta geografica della zona costiera in scala 1:200.000 campanile, sono diventati degli importanti centri balneari con un lungomare illuminato per che, mentre crede di sapere dove si trova, vede improvvisamente il bagliore di una grande sguardo alla carta geografica può rassicurarlo. Vicino a Sète, nel sud della Francia, c'è una atterrando era la prima cosa a vedersi dato che le sue fiamme erano più alte e piu era indicata e cosi fummo rassicurati circa la nostra posizione.

il « pilota » della nave probabilmente aveva cominciato a navigare da ragazzo, era sempre vissuto in mare ed aveva quindi un’esperienza dei suoi mari come nessuno di noi può mai sperare di avere









Die doppelte Disziplin des Betrachters Sergio Risaliti

Die Kunst von Paolo Parisi besteht in einer doppelten Disziplin: die eine betrifft sein Selbst, die andere seine malerische Praxis. Die Regeln der Kunst, insbesondere der Malerei – in Parisis Fall müssen wir von einer Landschaftsmalerei sprechen – sind diejenigen des modernen, wissenschaftlich und psychologisch fundierten Humanismus sowie der Moderne, der abstrakten Malerei und der Konzeptkunst zunächst, dann der Minimal Art. Vor diesem Hintergrund verfügt der zeitgenössische Künstler über Erfahrungen, die gleichermassen den Bereich des Gelebten wie des Lebendigen umfassen. Die Malerei ist mehr als eine Zeichengrammatik und ein Universum formalistischer Werte, auch im Sinne von Gestaltkunst und analytischer Kunst oder zumindest noch idealistisch geprägt, denn der Maler setzt sich mit dem Realen und Horizontalen, mit einer Sprache des Körpers und des Körperlichen auseinander, dem skatologischen Hindernis der Materie, Trägerin verstörender Botschaften und einer anderen Zeitlichkeit. Im Werk Paolo Parisis finden sich sowohl Verweise auf die Poetik des Action Paintings als auch auf die Informelle Kunst. Sein Kunstschaffen ist intellektuell und historisierend, lässt gleichzeitig aber latente Energien und triebhafte Kräfte an die Oberfläche steigen, die sich durch keine analytische Disziplin auf eine einfache, flache Struktur aus Zeichen und Graphemen reduzieren lassen. Kurzum, Parisis Werke, ob es sich nun um Gemälde, Skulpturen oder Installationen handelt, sind immer Erfahrungen des Formlosen, wie sie von Rosalind Krauss und Yves-Alain Bois erschöpfend beschrieben wurden, aber auch formale Übungen, welche die grosse Schule der abstrakten Malerei und der Minimal Art aufgreifen und – perfektioniert – lebendig erhalten. Während Parisis Selbst sich als ein Ort der Körperlichkeit und nicht nur als Schauplatz von Wertgefügen darstellt, basiert seine malerische Praxis auf Modellen und Figuren der Moderne oder des Modernismus in einem dekonstruktivistischen oder zitationistischen Ansatz. Parisi, ebenso wie andere Künstlerkollegen seiner Generation, kann nicht darüber hinweggehen, dass kein Ausdruck ausserhalb des eigenen Körpers und desjenigen anderer möglich ist. Es gibt keine Malerei, die nicht immer schon, phänomenologisch bedingt, aus dem materiellen und körperlichen Leben entsteht. Es gibt keine Farbe und keinen Pinselstrich, die sich formal so weit sublimieren liessen, dass man ihre materielle Existenz vergisst.

Die Kunst, gedacht und gelebt als Sprache mit ihren eigenen Gesetzen und Codes, ist wie eine kulturell und historisch erprobte Geistesarchitektur, ein formales, aber auch symbolisches System der Interaktion mit der Aussenwelt. Aber sie war und ist mehr als das. Dem System, das vertikal oder horizontal um das Ich herum und innerhalb der Grenzen der Welt errichtet wird, hat die Kunst der Avantgarde schon immer eine Sprache gegenüber gestellt, die in das Ungesagte des Textes, die wilde und verstörende Welt der Gefühle und Triebe, die niedere Körperlichkeit der Dinge und ihrer Reste einzutauchen und wieder an die Oberfläche zu steigen vermag. Auf der einen Seite also die Sprache der Kunst als Konstruktions- und Verbindungssystem, ein Universum stützender Gerüste und langer, sorgfältig errichteter Stege. Kunstvoll über dem unaufhaltbaren Lauf des Lebens schwebende Formen, streng und präzise um den Körper des Künstlers herum konstruierte Modelle. Auf der anderen Seite die Sprache der Kunst als Wahrnehmungsebene und Kraftfeld. Wie etwa bei Bacon, von dem Deleuze sagte, er lasse unsichtbare Kräfte sichtbar werden, und der dabei weder auf die Gegenständlichkeit verzichtete noch das Formlose verteufelte. Oder, um ein anderes Beispiel zu nennen, Pollock, von dem Greenberg schrieb, er habe die Fähigkeit besessen, eine brutale, schockierende Kunst zu schaffen und dabei die stilistische Form vollkommen zu bewahren. Die Kunst ist hier jene Disziplin der dépense und der Erschöpfung, die den Schrei und die Erschütterung kontrolliert, die Disziplin desjenigen, der seine Emotionen nicht unterdrücken und seine Triebe nicht in ein anderes Zeichen umwandeln musste. Eine Art umgekehrte Entropie. Selbst unter einem anderen Zeichen bleiben Trauma und Kraft aktiv – sowohl vom phänomenologischen als auch vom ontologischen Gesichtspunkt aus betrachtet – und besitzen deshalb die Qualität und den (skatologischen) Wert des Verstörenden. Meines Erachtens liegt der diskrete und perverse Charme der Malerei Paolo Parisis in dieser doppelten Gratwanderung bzw. in den verschiedenen Ebenen seiner Arbeit, im Umgang mit Gefühlen und Modellen, Regeln und Verwirrungen, Kräften und Schematismen. Dies ist der Grund, weshalb wir spüren, dass in den Werken Parisis etwas Neues wirksam wird: das Überwinden der althergebrachten Dialektik Nord–Süd, Ost–West bzw. Menschlich–Unmenschlich oder auch Form–Inhalt, Psychologie–Biologie. Die Welt der Malerei, selbst wenn sie weiterhin etwas grundlegend Anderes ist als die Lebenswelt, ist das Satzereignis der Sprache, des Körpers und der Natur.

Auch in der Kunst dienen die Regeln und Codes der eigenen Sprache dem Umgang mit den Instrumenten, Wahrnehmungen und der äusseren oder inneren Realität, die ihrerseits weder naiv noch verklärend idealistisch angesehen wird. Sie dienen aber auch dazu, die latenten Kräfte des eigenen

Ichs zu disziplinieren, indem die Triebe und Empfindungen, die mit der Formensprache in Wechselwirkung stehen und sie modifizieren, isoliert und kontrolliert werden. In diesem Fall beeinträchtigen die Kräfte weder die Kontroll- und Messsysteme noch die Quantität und Qualität der Zeichen und Inhalte oder der Dichte und Farben. Umgekehrt können die inneren und äusseren Kräfte auf die Sprache einwirken, wenn die Disziplin das Selbst nicht unterdrückt und sich formal nicht von der Wirklichkeit abwendet. Dann beeinflussen sie in quantitativ und qualitativ unterschiedlicher Intensität die Zeichen, die Dichte der Materie, die Farben und das geometrische Raster, Gleichgewicht und Proportionen in einem Ursache-Wirkungs-Verhältnis, in dem alles beherrscht und gemeistert wird.

Eine Landschaft, die gemäss einer – in ihrem Wesen und ihrer Disziplin – doppelten Formen- und Zeichensprache ausgedrückt wird, erhält vom Ich Informationen, die von anderem Mass und anderer Intensität sind und als Kraft auf figuraler und plastischer Ebene wirkt. Empfindungen und latente Kräfte kommen ins Spiel, die sich zwar den Regeln der Sprache unterwerfen, deren Strukturen jedoch in Werte umwandeln. Man betrachtet ein Gemälde: Es besteht aus einem Raster, einer Anzahl Linien, Proportionen. Manchmal jedoch besitzt die Materie eine Beschaffenheit und Form, die sich nicht auf die Oberfläche bannen lassen, sondern vom Betrachter gleichsam physisch wahrgenommen werden. In diesem Moment betrachten wir nicht nur ein Geisteswerk, sondern erliegen auch der Faszination und Verführung der farbigen Materie und der Farbigkeit der Materie, wir empfinden sie, nehmen visuell, taktil und haptisch die Kraft, die Intensität und das Ausmass wahr. Farben sind komplexe Werte, deren Wirkung von kulturellen, psychologischen, linguistischen Faktoren, aber auch vom Kontext und der Umgebung, ebenso wie von unseren Erwartungen und unabsichtlichen Erinnerungen abhängen. Eine Skulptur kann in einer »nicht praktikablen« Form bestehen, die wie ein Konstrukt oder eine natürliche Form im Raum steht, sie kann aber auch zu einem Habitat werden, einer Erweiterung des Auges und des Hirns. Hier möchte man sich Zeit nehmen mit der Kontemplation oder Betrachtung der Welt, gleichsam als befände man sich auf einem Berggipfel, in einem Panoptikum oder in einer dreidimensionalen Landkarte.

Paolo Parisi bewegt sich innerhalb dieser Welten: in der historisierenden Welt der modernen und postmodernen Formen ebenso wie in der kulturellen und psychologischen des Ichs. Der Gegenstand, dem er seine Aufmerksamkeit widmet, ist die Landschaft – ein komplexer Begriff und ein äusserst vielschichtiges Thema. Die Landschaft kann eine formale Kategorie der Kunstgeschichte der Moderne und Postmoderne, eine physische Erfahrung, eine romantische Vision, eine wiederkehrende Vorstellung oder eine unabsichtliche Erinnerung sein. Ebenso kann sie abstrakt erlebt werden oder als präzise Wahrnehmung, als Landkarte oder Gefühlsabbild, als Oberfläche voller Zeichen oder als Universum von Empfindungen. Diese Art der Doppeltheit und der zweifachen Spiralbewegung haben zur Folge, dass Paolo Parisi die Analyse und Verifizierung der Landschaft, als Begriff und Erfahrung, Zeichnung und Spur, nicht nur malerisch erarbeitet, sondern auch bildhauerisch: Die optischen Wahrnehmungen und kartografischen Beobachtungen werden auf einen Plan übertragen, die neu gezeichneten Bilder des Plans werden zergliedert und in die eigene Axonometrie eingelassen. Alles lagert sich in Schichten ab: beim Auftragen und Zeichnen, Kolorieren und Projizieren. Ohne sich dessen bewusst zu werden, oder es auch nur zu ahnen, erlebt der Betrachter erneut die Anfänge, die Übergänge, die Arbeit als Ganzes oder in ihren einzelnen Schritten: ein Nacherleben in künstlerischer Form und Praxis. Das Kunstwerk ist damit mehr als eine Erfahrung, nämlich ein Modell einer Erfahrung des Sehens: Die Disziplin wendet sich an den Anderen, den Betrachter, und was sich ihm hier vor Augen und im Kopf darbietet, ist auch ein Abbild der beschauten Welt und der ungezügelten Gefühlswelt.

Paolo Parisi hat sich in all diesen Jahren in seinen Arbeiten nie auf Oberflächen, Leinwand, Papier oder Wände beschränkt, sondern auch dreidimensionale Werkstücke und Strukturen geschaffen und ist damit von der Skulptur zur Architektur übergegangen. Seine Ausdrucksweise ist gekennzeichnet durch die moderne und postmoderne Sprache, denn er bearbeitet die Materialien in historisierender Weise und integriert dabei persönliche Erfahrungen, Intuitionen und subjektive Erinnerungen. Seine Werke sind oft Installationen und, in der Art der *mise en abîme*, Werkzeuge und Inhalte, die den Betrachter bzw. Beobachter »fesseln« in einem Spiel aus philosophischen, gefühlsmässigen, optischen und symbolischen Erfahrungen, wobei sich die Landschaft selbst immer wieder entzieht, so als würde sie – bzw. der Horizont durch die Kunst, durch die Malerei und Bildhauerei – die physische und emotionale Präsenz in sich aufnehmen und ebenfalls auf eine Spur oder Falte, Schwelle und Oberfläche reduziert. Vom Betrachter fordert der Künstler nicht nur eine ästhetische, sondern eine ekstatische Leistung. An Betrachter ist es, dem Werk als Ganzes oder einzelnen Teilen einen Sinn zu geben, indem er auf verschiedenen Ebenen Bedeutungen und Zusammenhänge schafft. An ihm ist es auch, sich in Empfindungen zu verlieren und in der Wahrnehmung aufzulösen. Kurzum: Ein Werk kann mehr oder weniger kühl oder warm, stumm oder beredt, ruhig oder lärmig, flach und durchsichtig oder undurchsichtig und tief, nah oder

distanziert sein, ausserhalb des gelebten Raumes oder in dessen Zentrum liegen, die Oberfläche oder den Inhalt in den Vordergrund stellen: Immer ist das eine wie das andere gleichzeitig oder dialektisch vorhanden. Diese kontrollierte Konstruktion eines Prozesses – dessen Pertinenz auch ein Wert und der Code eines Kräftediagramms ist – bestätigt uns, dass die Beachtung der Regeln, wie sie in bestimmten Gebieten und Epochen aufgestellt wurden, niemals den Bewusstseinsstrom und die latenten Kräfte eindämmen kann, die in dem Moment aktiv werden, wo der Künstler die Materie und Farbe bearbeitet. Zum Beispiel die Schichtung in der Malerei, die Trocknung, die in der Skulptur als architektonisches Dispositiv im Hinblick auf den Blick des Betrachters ins Spiel gebracht wird: Dies ist ein Vorgehen, das aus einer – gleichsam wunderbaren und durch die Geste der künstlerischen Erfahrung bewirkten – Verwandlung besteht, welche immer in der Lage ist, eine Landschaft objektiv und dennoch poetisch darzustellen.

Der Künstler benutzt alle objektiven Elemente, wie etwa die Kartografie, die fotografische Optik und die architektonische Erhebung als nicht arbiträren Ausgangspunkt. Sie sind gleichzeitig offen und fliessend, lassen sich entarten und verfremden. Das, was aus der künstlerischen Arbeit und Erfahrung hervorgeht, sind neue und unvorhergesehene Bilder, die den Blickpunkt der Kunst als den einzig möglichen konfigurieren, wenn es darum geht, sich durch das Sehen in der äusseren Realität zu verankern und eine gnoseologische und phänomenologische Verbindung lebendig zu erhalten, die für die Realität des Sehens und Fühlens, für das Ich und das Bild notwendig ist.

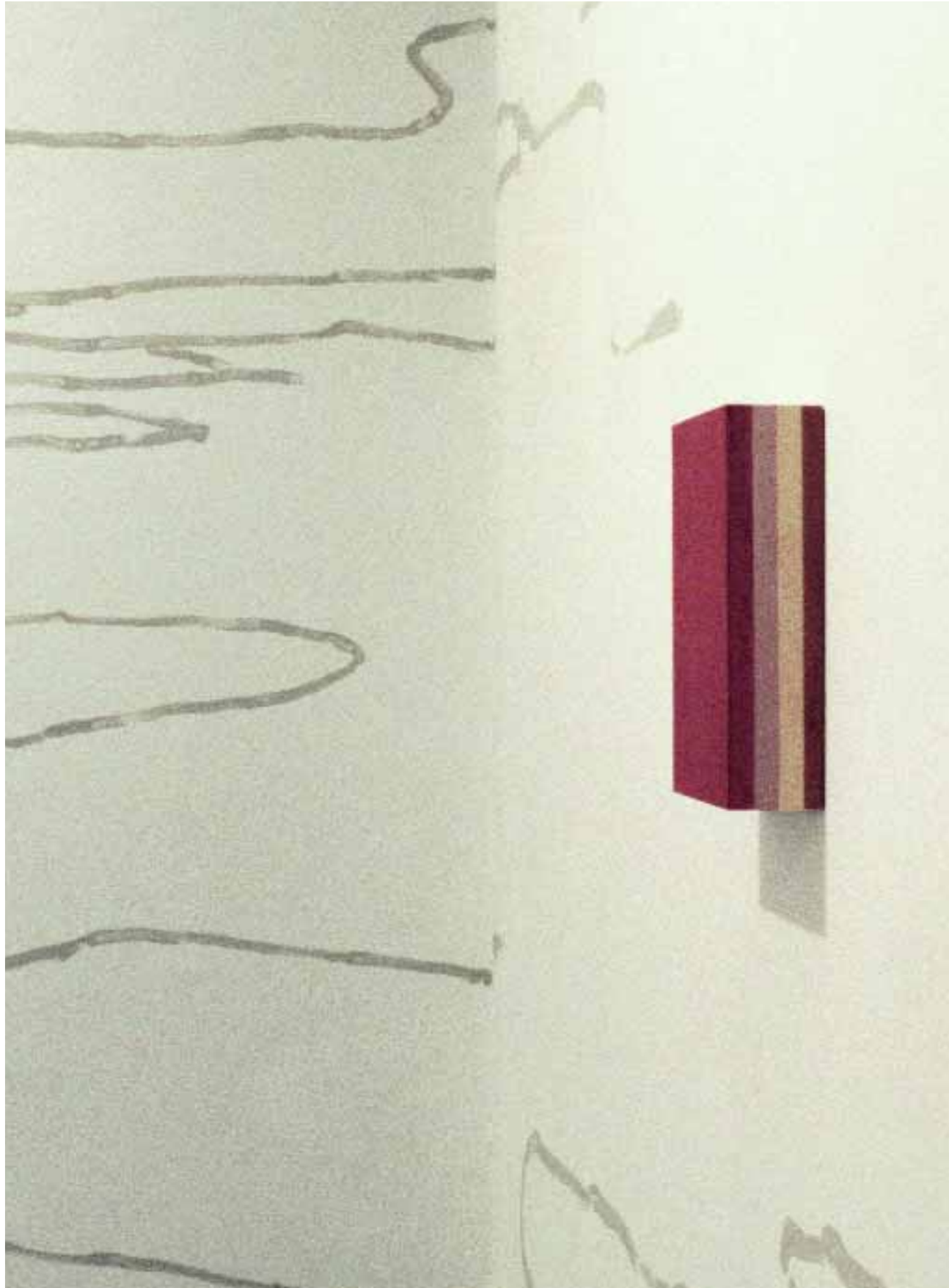
Observatorium

Eine Reihe von Architektur-Skulpturen hat Paolo Parisi *Observatorium* genannt. Der Name evoziert das Panoptikum und dies erklärt den vom Künstler geschaffenen Mechanismus: Im Zentrum des Raumes lädt eine begehbare Form – ein regelrechtes Observatorium – den Besucher zum Eintreten ein. Hier befindet er sich inmitten einer Landschaft aus gross- und mittelformatigen Gemälden an den Wänden, in denen das Bild durch Verhüllen und Enthüllen, durch das schichtweise Auftragen und Entfernen von Farbe entsteht. Dabei benutzt der Künstler manchmal sogar die Fingerkuppen, andere Male häuft er Material auf, bis die Oberfläche zu einem Basrelief und das Gemälde zur Skulptur wird.

Der Werkserie mit dem Titel *Inversi*, in der das traditionelle Verhältnis der Bildebenen (Vordergrund – Hintergrund) umgekehrt wird und unter deren monochromer Grundierung imaginäre Veduten zum Vorschein kommen, stellt Parisi andere Gemälde mit dem Titel *Casa dell'arte (RGB)* zur Seite. Dabei handelt es sich um monochrome Bilder, für die er Matrizen auf Leinwand sowie grosse Leinwände benutzt, »eins über dem anderen und eins neben dem anderen«, und zu deren Herstellung er drei Farbkanäle, wie sie gewöhnlich für die fotografische Reproduktion verwendet werden, durch eine einzige Farbe ersetzt und diese durch Fingerabdrücke und Ölfarbe auf die Leinwand brachte.

Parisis Gemälde mit ihren grellen, beissenden, abgründigen Farben von Schwarz- und Grau-Nuancen über Grün- und Rosa-Töne bis zu Kadmiumgelb, werden von einem einzigen »Plan« zusammengehalten: die begehbare Observatoriumsskulptur im Zentrum des Raumes aus Kartonschichten, aus denen der Teil, welcher der Leere entspricht, ausgeschnitten und entfernt wurde. Die Form des inneren Raumes schliesst an den äusseren Raum und die verschiedenen Gesichtspunkte der Landschaft an, so, dass mit Hilfe einer Reihe von Betrachter-Fernrohren eine Geografie visueller Beziehungen geschaffen wird.

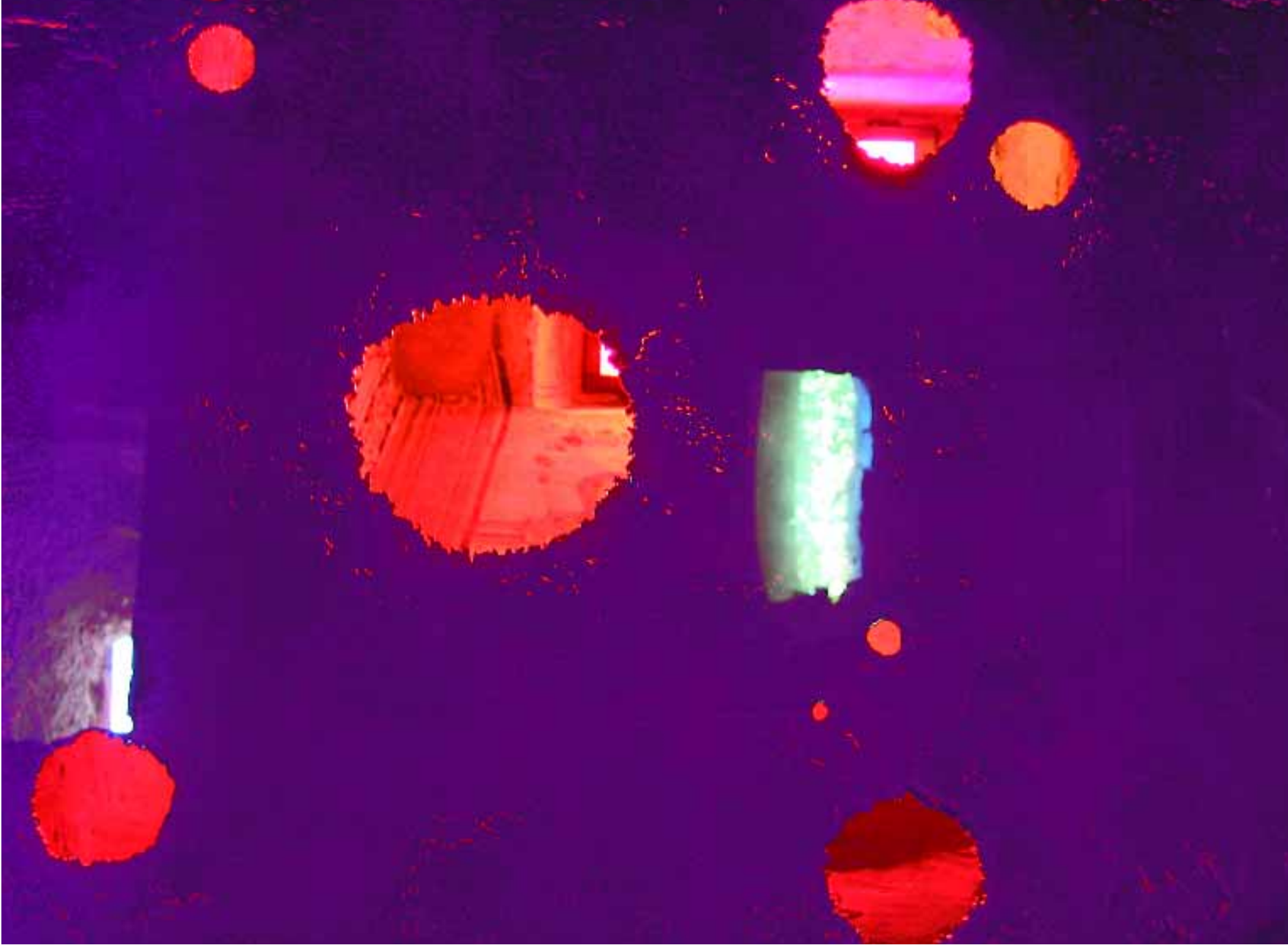
Dieses Vorgehen setzt voraus, dass der Betrachter sich ins Innere eines intimen Raumes begibt, in dem er die Möglichkeit hat zu wählen, wo und wie er seinen Blick lenkt: nach aussen oder um sich herum oder über einen eigenen Horizont hinaus, gemäss einer polyzentrischen und fliessenden, fragmentarischen und relativen Phänomenologie. Die Landschaft strukturiert sich demnach als Horizont und Detail, als perspektivische Verkürzung und Bildausschnitt und erlaubt eine komplexe und ausgeklügelte visuelle Erfahrung, ähnlich derjenigen, die man zum Lesen derselben Bilder braucht, in der sich der Konstruktionsprozess und die verschiedenen Phasen zwischen das Betrachterauge und das Bild, zwischen Ebene und Oberfläche, zwischen Punkt und Landkarte stellen. Alles kreist um die Beziehung zwischen Bild /Malerei und Blick/Wahrnehmung des Betrachters: Die Kunst wird damit nicht nur zu einer Form der Feststellung eines Raumes, sondern auch und vor allem Instrument und Mittel, um die Zeit für das Lesen und Sehen zu schaffen, welche die Betrachtung und die Planimetrie, die Analyse des Ortes und ihr System der Darstellung, die Kontemplation der Fläche und die Wahrnehmung der Materie ausdehnt. Eine Zeit, die sich an der Tiefe des Bildes und der Maloberfläche, an der Farbintensität und dem Alter der Materie misst. Sie bietet die Möglichkeit, sich dem Horizont durch die mit dem Bild in Szene gesetzte Perspektive zu nähern – oder auch der Räumlichkeit, ausgemessen und erfühlt in Fragmenten, Details, Zooms, vom Mittelpunkt der Skulptur bis zur Exzentrizität der Installation.

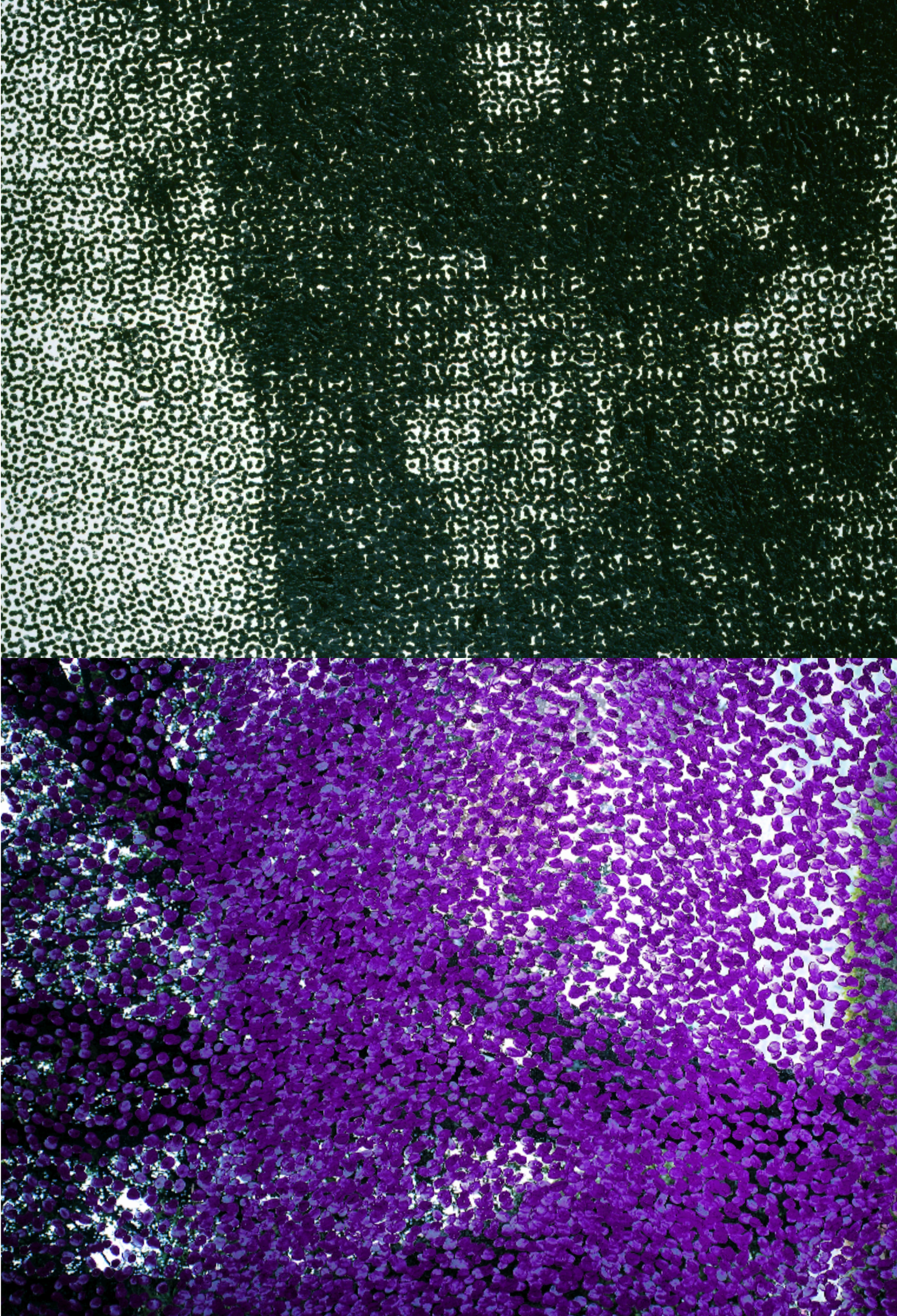


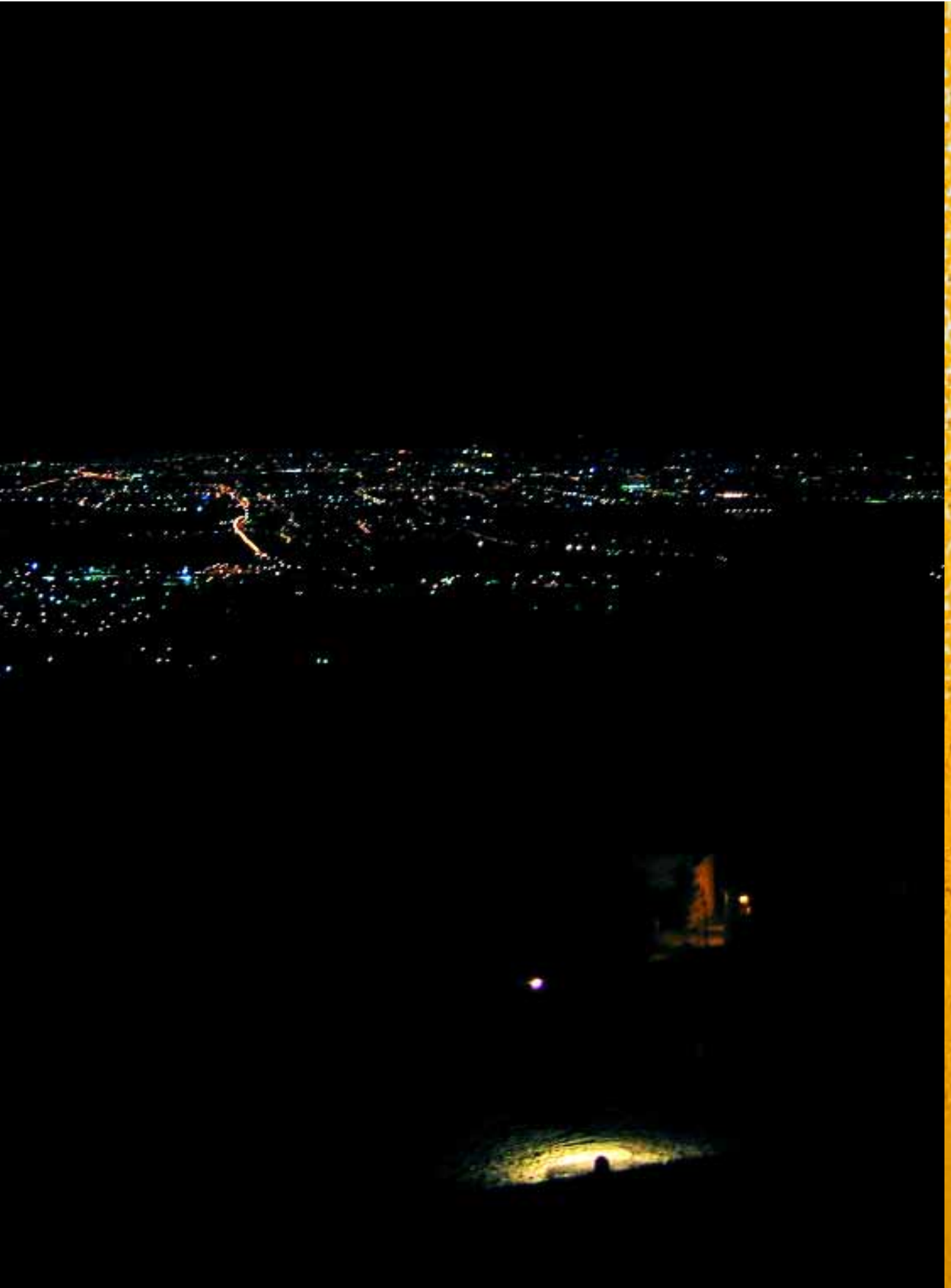
Ein künstliches Paradies

Anlässlich einer Ende 2004 eigens für Quarter, das neue Zentrum für zeitgenössische Kunst in Florenz, konzipierten Installation hatte Paolo Parisi ein Werk geschaffen, zu dem auch eine Klangarbeit von John Duncan gehörte. Die Installationen der beiden Künstler ergänzten sich durch ihre unterschiedlichen Sprachen und Merkmale: Architektur, Malerei, Skulptur, Klanginstallation, verschiedene Sprachen und Performances wirkten auf den Betrachter, indem sie ihn auf mehreren Ebenen in die Entdeckung einer Landschaft einbezogen, in eine Kombination aus Naturschauspiel und künstlichem Paradies. Drei Observatorien aus Karton und mit Einschnitten, die in ihrer Form auf das Vorbild einer Reihe geografischer Observatorien verwiesen, wurden in einem Florentiner Kunstraum installiert. Ausgehend von diesen, dem Publikum offenen und frei zugänglichen Observatorien, zogen sich farbige, hydraulische Rohre durch den Raum, organisch auf dem Boden ausgebreitet – gleich einer Art wuchernder Pflanzenwelt, einem Wald, einem Landschaftsgewirr – gleichermassen natürlich und artifiziell. Die Typologie des Konzepts dieser farbigen, im Raum liegenden Rohre war diejenige einer rhizomatischen Struktur, in Anspielung auf eines der generativen Charakteristika organischer, natürlicher und kultureller Prozesse, wie sie typisch sind für unsere Epoche. Deleuze und Guattari haben bekanntlich das Rhizom als Begriff theoretisiert und damit ein äusserst starkes Bild unserer Gegenwart geschaffen. Das Netz, das Rhizom, der Wald, die Spinnweben sind auch Anspielungen auf Prozesse der Sichtbarmachung und Beziehungstypologien. Die drei Observatorien funktionierten denn auch nicht nur als Teleskope. Sie waren ebenso Ton- und Audiosysteme, verbreiteten Klänge und Stimmen, absorbierten Rauschen, fingen Geräusche ein, brachten Stimmengewirr und Worte, Texte und Schreie in Umlauf und liessen so die Besucher ihr eigenes tägliches Leben im öffentlichen Raum, auf einer Strasse oder einem Platz erfahren – für einmal verwandelt in ein Strassentheater, ein Drama oder eine Komödie. Die Besucher konnten mit andern, auf Distanz stehenden Besuchern Klänge, Energien, Bilder und Worte teilen. Die Skulptur wurde damit zu einem differenzierten System der Kommunikation und Beobachtung, der Wahrnehmung und Reproduktion. Der Raum verwandelte sich von einem Gefäss zu einem Ort der Erfahrungen und Zusammenhänge, wo öffentlich experimentiert wurde mit einem Prozess des räumlichen Mit-Teilens, mit einer Struktur und Logik, die rhizomatisch wie auch organisch und ebenso virtuell wie phänomenologisch war.

Als Metapher des öffentlichen und privaten Raumes, der Kommunikationsflüsse und kognitiven Prozesse, der sozialen städtischen Dimension und des psychisch Untergründigen zeigte die Installation Parisis künstlerisch einige der typischen Merkmale, wie wir sie heute auf verschiedenen Ebenen der Realität und der Imagination generieren, erfahren und leben. Die Partitur der Klänge und Stimmen, die John Duncan für diesen Anlass geschrieben hatte, reduzierte eine Reihe höherer und tieferer Register – Jargon, kultivierte und volkstümliche Sprache – auf ein sonores Gewirr, einen Klangknäuel oder einen Magmafluss, um daraus eine gleichsam Lacansche *lalangue* entstehen zu lassen, ein Rauschen von Schallwellen, denen – ausser Intensität und unterschiedlichen Tempi – eine geradezu plastische und malerische Konsistenz eigen war. Die grossen Wände des Raumes waren ihrerseits durch einen monumentalen malerischen Eingriff modifiziert worden, um die optische Wahrnehmung des Raums selber zu verändern. Grossflächige monochrome Flecken eröffneten auf der Raumoberfläche neue Räume und Realitäten und veränderten Mass und Ausdehnung des Horizonts. Die Transformation veränderte spürbar die zeitliche Wahrnehmung, indem sie die Zeitkurve ausdehnte, parallel oder in entgegengesetzter Richtung, einmal in der Dimension des Mikrokosmos, dann wieder im Makrokosmos. Nebel, Pollen, Hämatome, Vertiefungen, schwarze Löcher, Viren – dies waren die Bilder, die dem Betrachter erschienen. Diese immensen Raumfiguren – oder, umgekehrt, diese Bilder aus der Welt der Biologie und Bakteriologie, aufgestiegen aus der vertikalen Ebene des sichtbaren Horizonts – wurden mittels einer horizontalen Filterung geschaffen. Die malerische Geste reproduziert sich auf andere Weise und in anderem Massstab, doch das Verhältnis zwischen Gross und Klein, zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos bleibt dabei unverändert. Wir stehen vor für uns unermesslichen Grössen: dem Kosmos und der Welt der Moleküle. Skulptur und Malerei evozieren in diesem Fall unsere molekulare Welt, die Welt der Atome, den immensen Kosmos, indem sie den Raum des Gelebten destrukturieren und ihn in wesentlich komplexeren Begriffen in einer gelebten oder mehrdimensional lebbaren Landschaft wiederherstellen. Denn sowohl das Ich als auch der Andere, und damit auch die Malerei, leben von mehreren Dimensionen und Zeitlichkeiten.





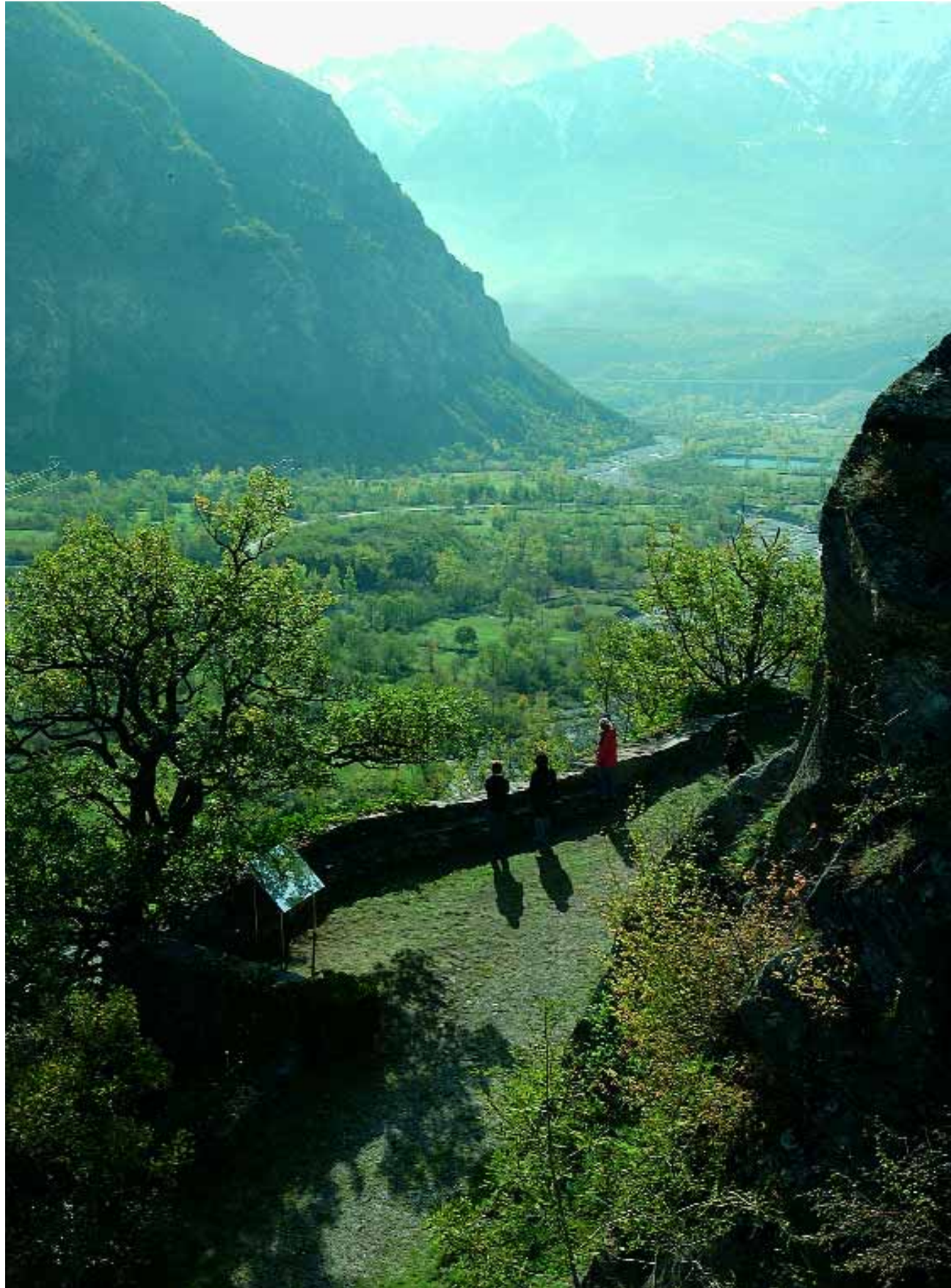


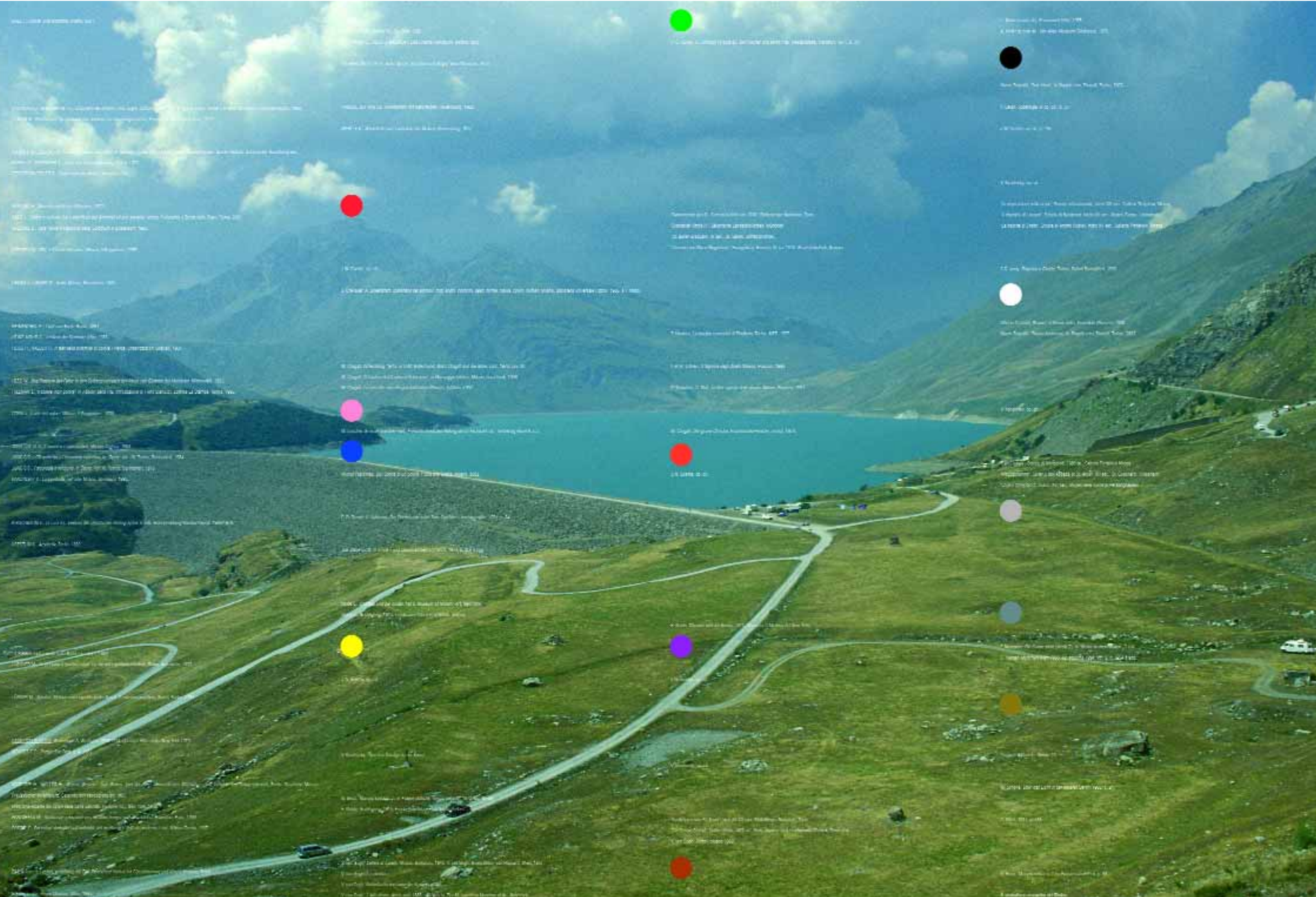
Territori di confine (bibliografia)

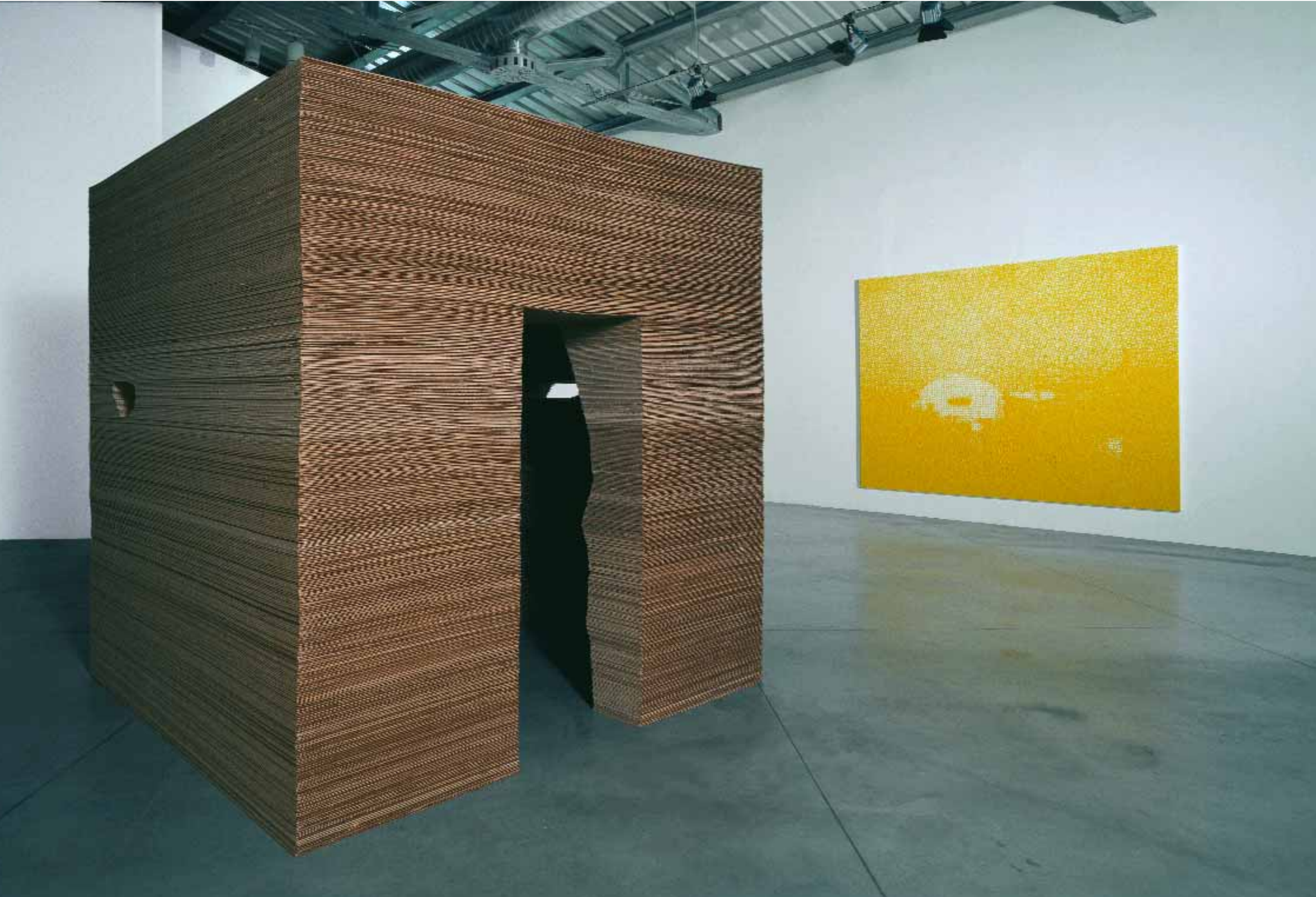
Die Arbeit *Territori di confine (bibliografia)*, 2004, besteht aus zwei Teilen. Zum einen aus einem Plakat (92 × 121 cm), auf dem ein Stausee in den Bergen zu sehen ist. Über der Landschaft liegen Schriftzeilen und einige Farbpunkte. Das Geschriebene ist eine Bibliographie zur Farbe, angefangen mit allgemeinen Texten zur Farbtheorie von Goethe über Runge bis Kandinsky, während zu den einzelnen Farbpunkten speziellere Texthinweise oder konkrete Kunstwerke aufgeführt sind, die mit den gezeigten Farben zu tun haben. Auf diesem Weg wird angesichts der Natur ein spiritueller und imaginärer Bezug zur Welt der Kunst und der Theorie geschaffen; das Abstrakte mit dem Wirklichen konfrontiert.

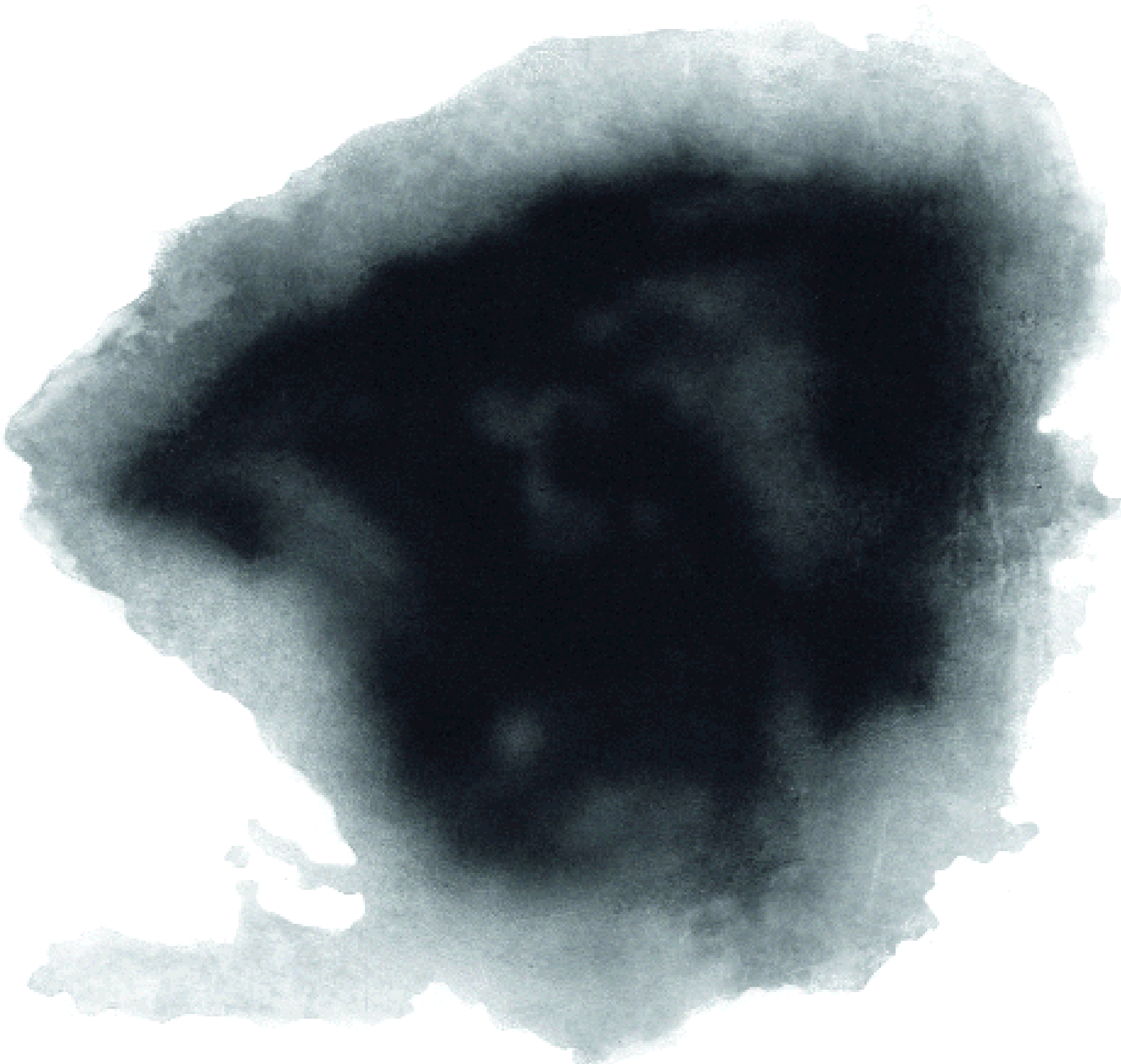
Parisi hat diese Arbeit an der Grenze zwischen Italien und Frankreich in Ferrera-Moncenisio realisiert, wo sich ein »Museo delle terre di confine« befindet. Dort, gegen Norden gerichtet, wurde in einem Aushangkasten des örtlichen Touristenverbandes das beschriebene Plakat gezeigt. So konnte man den See sehen, der hinter dem Berg liegt. Abbild und Imagination waren damit ins Spiel gebracht.

Zum andern zeigt der zweite Teil der Arbeit – nach Süden ausgerichtet, aufgestellt im Kloster von Novalesa, einige Kilometer vom Plakat entfernt und ungefähr tausend Meter tiefer gelegen – eine spiegelnde Stahlplatte mit der eingravierten Bibliographie zur Farbe (derselben, die auch auf dem Plakat zu sehen ist). In der polierten Stahlplatte spiegelt sich die umgebende Landschaft. (H. F.)









Abbildungsverzeichnis

_Umschlag »Inverso«, 2002; Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 115 cm; Privatsammlung, Castiglione della Pescaia
_2 »Luogo«, 1995; Stapel aus Wellpappe, 100 x 100 x 50 cm; VHS, Farbe, 30 min.; Courtesy Galleria Gianluca Collica, Catania; Foto: Costa
_4 »Autoritratto (fregio)«, 1996; Offset, 20 x 30 cm, Auflage: 50
_6 / 7 »Palermo«, 1997
_8 »Ingresso«, 1995; Karton, Masse an den Raum angepasst, Installationsansicht, Privathaus Firenze; Foto: Fei
_11 »Ingresso«, 1995; Stapel aus Wellpappe, 210 x 80 x 70 cm, Installationsansicht Garten Privathaus Firenze; Foto: Fei
_14 / 15 »Luogo«, 1995; Stapel aus Wellpappe, 100 x 100 x 50 cm; VHS, Farbe, 30 min.; Courtesy Galleria Gianluca Collica, Catania
_17–19 »Ambrogiana«, 1996; Stapel aus Wellpappe, 50 x 100 x 40 cm, Installationsansicht »Varchi Possibili«, Montelupo Fiorentino, 1996
_20 »Intorno (giallo)«, 1997; emaillierte Keramik, 37 x 37 x 35 cm; Foto: Domingie
_21 »Actes (sans paroles)«, 1998; cartone e gesso, 24 x 26 x 34 cm; Lampe PAR; Installationsansicht Galleria Biagiotti, Firenze; Foto: Domingie
_22–25 »Come raggiungere la vetta (da un interno)«, 2000; Tonerde auf Wand, Eisen lackiert; Palazzo Fichera, Catania
_26 »Rilievo«, 1996, Tonerde auf Stoff, 120 x 160 cm; Foto: Domingie
_27 »Come raggiungere il cielo dalla terra (navigare solo)«, 1994; Installationsansicht »Isole del disordine«, Karton, September 2004; Tonerde auf Wand, Grössen variabel; Foto: Sfriso
_29 »Inversi«, 2003; Öl und Acryl auf Leinwand, je 135 x 155 cm; Installationsansicht »Color Mind«, (mit einem Werk von Katharina Grosse); Courtesy Galleria Primo Piano, Roma
_30 / 31 »Inversi«, 2001; Öl und Acryl auf Leinwand, je 135 x 155 cm; Installationsansicht Centro per l'Arte Contemporanea Palazzo Fichera, Catania; Courtesy Gianluca Collica, Catania
_35 »Inverso«, 2003; Öl und Acryl auf Leinwand, 60 x 80 cm
_39 »Islands (**********)«, 2005; Detail, Aquarell auf Papier, 12 Rahmen, je 34 x 44 cm, Privatsammlung, Catania
_40 / 41 »(dalla camera chiara all'immagine del mondo)«, 2002; Installationsansicht Galleria Neon, Bologna; Foto: Fei
_42 »Interno«, 1998; Detail, Lambda-Print auf Aluminium, 100 x 70 cm
_43 »Interno«, 1998; Detail, Lambda-Print auf Aluminium, 100 x 70 cm
_44–49 »I ferri del mestiere«, 2000; in »Ipso Facto« n° 7, Bergamo, Mai – August 2000;
_44 / 45, »Interno«, 1998
_48 »Stretto di Messina«, 1999; Cibachrome auf Aluminium, 35 x 50 cm; Auflage: 10
_50 / 51 »Coast to coast«, 2006; Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 145 cm
_52 / 53 »Inverso«, 2004; Öl und Acryl auf Leinwand, 200 x 290 cm
_54 / 55 links: »Evento (blu)«, 2003; Öl und Acryl auf Leinwand, 45 x 60 cm; rechts: »Evento (verde)«, 2003; Öl und Acryl auf Leinwand, 45 x 60 cm; Courtesy SpatioA, Pistoia; Foto: Cantini
_60 / 61 »Rilievi inversi«, 2002; Öl und Acryl auf Papier, 20-teilig, gerahmt, gesamt 300 x 520 cm; Installationsansicht Galleria Neon, Bologna; Foto: Fei
_64 »Come affiorano (in un interno)«, 2002; Installations-ansicht »Entr'acte«, Palazzo Albiroli, Bologna; Courtesy Neon, Bologna
_65 »(dalla camera chiara all'immagine del mondo)«, 2002; Installationsansicht Galleria Neon, Bologna
_69–71 »Drops (between red and violet / night and day)«, 2005; Öl zwischen zwei Plexiglasscheiben, 81 x 176 cm (Tür); Plexiglas rot fluoreszierend,2-teilig, je 30 x 74 cm (Fenster); Installationsansicht »Ad'a.area d'azione«, 3° edizione, Rocca Sforzesca, Imola
_72–74 »Casa dell'arte (verde cadmio e magenta)«, 2003; Öl auf Glas, 2-teilig, je 300 x 400 cm, Dauerinstallation, Archivio Moretti, Rocca di Carmignano; Foto: Domingie & Rabatti
_75 »U.s.a.e u.a.a.a. (nero)«, 2004, Detail, Öl auf Leinwand, 260 x 340 cm; Courtesy Galleria Fornello, Prato; Foto: Bialkowska
_76 »Carmignano«, 2003
_77 »U.s.a.e u.a.a.a. (giallo cadmio)«, 2004, Detail, Öl auf Leinwand, 260 x 340 cm; Courtesy Galleria Fornello, Prato; Foto: Bialkowska
_78–83 »Territori di Confine (bibliografia)«, 2003; Offset 6-farbig, 92 x 121 cm; Auflage: 100, davon 30 römisch nummeriert; Installationsansicht »Eco e Narciso«, Ferrera Moncenisio; Gravur und Lack auf Stahl, 92 x 121 x 70 cm; Installationsansicht »Eco e Narciso«, Abbazia di Novalesa; Foto: Immaginario
_84 / 85 »Disegno un cerchio«, 1995; Videoinstallation, 2 VHS, Farbe, (Ansicht von Nordost) 7:10 min., (Ansicht von Südwest) 5:20 min.
_86–89 »Observatorium«, 2004; Installationsansicht Galleria Nicola Fornello, Prato; Foto: Bialkowska
_90 / 91 »Conservatory (San Sebastiano)«, 2004; Installationsansicht Quarter, Centroproduzione Arte, Firenze
_92 / 93 »Observatorium«, 2004, Detail, Stapel aus Wellpappe, 260 x 260 x 265 cm; Interiour Design in Zusammenarbeit mit Pino Brugellis, Cad 3D, Tommaso Maneschi; Courtesy Galleria Fornello, Prato; Foto: Bialkowska
_94 / 95 »Observatorium (conservatory)«, 2004, Details, Stapel aus Wellpappe, 260 x 260 x 335 cm; Courtesy Quarter, Centroproduzione Arte, Firenze; Foto: Domingie & Rabatti, De' Micheli
_96 »Island«, 2004, Acryl auf Wand, Grössen variabel; Installationsansicht »Conservatory (San Sebastiano)«; Courtesy Quarter, Centroproduzione Arte, Firenze; Foto: Domingie & Rabatti

Arbeiten 2006 – 1993 (Auswahl)

Coast to coast 2005
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 145 cm

Coast to coast 2006
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 145 cm

Coast to coast 2006
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 145 cm

Coast to coast 2006
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 145 cm,
Privatsammlung, Catania

Coast to coast 2006
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 145 cm

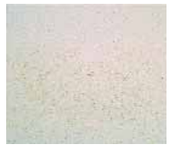
Coast to coast 2005
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 145 cm,
Galleria Fornello, Prato

Coast to coast 2006
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 145 cm

Coast to coast 2005
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 145 cm,
Privatsammlung, Catania

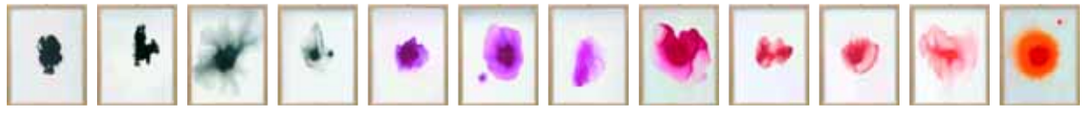
Coast to coast 2006
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 145 cm

Ali tedesche (RGB) 2006
Öl auf Leinwand, 100 x 115 cm,
Privatsammlung, Catania

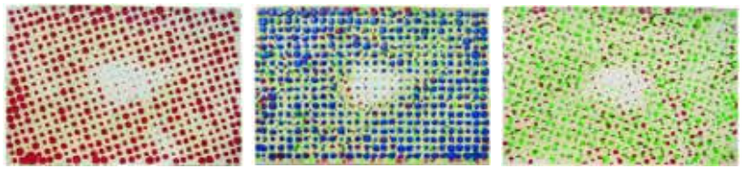


N.M. (RGB) 2005
Öl auf Leinwand, 100 x 115 cm

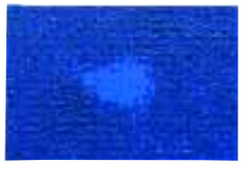
U.s.a.e u.a.a.a. (nero) 2005
Öl auf Leinwand, 75 x 130 cm



Islands (************) 2005
Aquarell auf Papier (Arches 185 gr.), 12 Rahmen, je 34 x 44 cm,
Privatsammlung, Catania



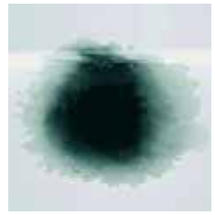
Hole (matrix) 2005
Öl auf Papier (Magnani 290 gr.), 3 Teile, je 41 x 61 cm, Privatsammlung, Firenze



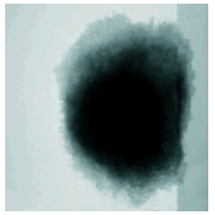
Hole 2005
Öl und Acryl auf Leinwand, 41 x 61 cm

Observatorium (icy) 2005
Gestapelte Plexiglasscheiben, 29 x 29 x 30 cm,
Auflage 10 Stück

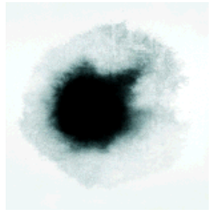
Evento (verde) 2004
Öl und Acryl auf Leinwand, 41 x 61 cm



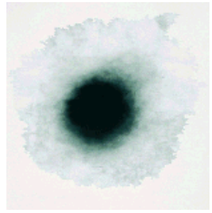
Island 2004
Wandarbeit, Acryl, Grösse variabel



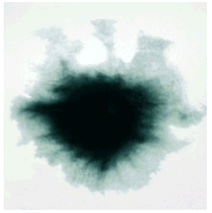
Island 2004
Wandarbeit, Acryl, Grösse variabel



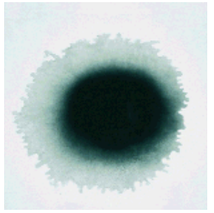
Island 2004
Wandarbeit, Acryl, Grösse variabel



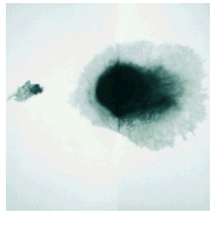
Island 2004
Wandarbeit, Acryl, Grösse variabel



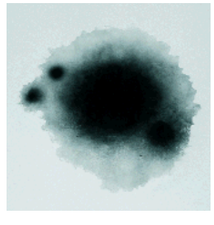
Island 2004
Wandarbeit, Acryl, Grösse variabel



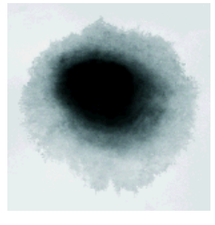
Island 2004
Wandarbeit, Acryl, Grösse variabel



Island 2004
Wandarbeit, Acryl, Grösse variabel



Island 2004
Wandarbeit, Acryl, Grösse variabel



Island 2004
Wandarbeit, Acryl, Grösse variabel

Evento (verde) 2004
Öl und Acryl auf Leinwand, 30 x 60 cm

Casa dell'arte (RGY) 2004
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 115 cm,
Privatsammlung, Firenze

Casa dell'arte (WGK) 2004
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 115 cm,
Privatsammlung, Fiesole

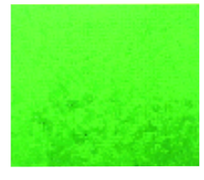
Casa dell'arte (VSM) 2004
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 115 cm,
Privatsammlung, London

Casa dell'arte (RGB) 2004
Öl auf Leinwand, 100 x 115 cm,
Privatsammlung, Prato

Casa dell'arte (RGB) 2004
Öl auf Leinwand, 100 x 115 cm,
Privatsammlung, Prato

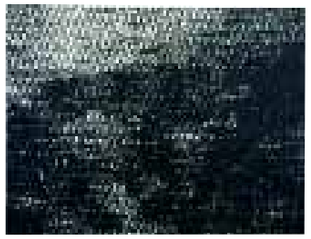
Casa dell'arte (PCK) 2004
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 115 cm

Casa dell'arte (GBR) 2004
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 115 cm

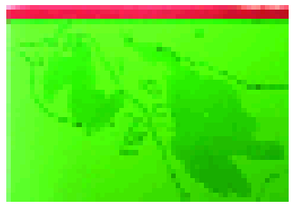


Casa dell'arte (ORY) 2004
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 115 cm

U.s.a.eu.a.a.a. (giallo cadmio) 2004
Öl auf Leinwand, 260 x 340 cm, Privatsammlung, Catania



U.s.a.eu.a.a.a. (nero) 2004
Öl auf Leinwand, 260 x 340 cm, Privatsammlung, Catania



Inverso 2004
Öl und Acryl auf Leinwand, 200 x 290 cm, Privatsammlung, Catania

Inverso 2004
Öl und Acryl auf Leinwand, 200 x 290 cm, Privatsammlung, Catania

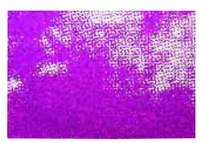
Evento (verde) 2004
Öl und Acryl auf Leinwand, 41 x 61 cm,
Privatsammlung, Pistoia

Evento (blu) 2004
Öl und Acryl auf Leinwand, 41 x 61 cm,
Privatsammlung, Pistoia

Inverso 2003
Öl und Acryl auf Leinwand, 60 x 80 cm

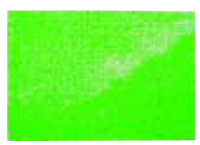
Islands 2003
Öl und Acryl auf Leinwand, 41 x 51 cm

Casa dell'arte (ORYGBRPCK) 2004
Öl auf Papier, 9 Teile, je 100 x 115 cm,
Privatsammlung, Firenze

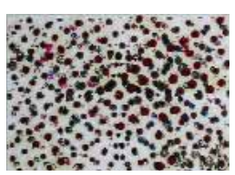


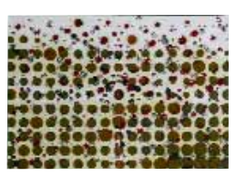
Casa dell'arte (magenta) 2003
Öl auf Papier, 150 x 220 cm,
Auflage 10 Exemplare, Unikate

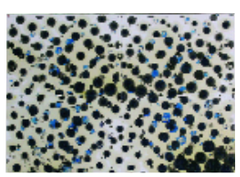
Back (giallo cadmio) 2003
Öl auf Papier, 150 x 220 cm,
Auflage 10 Exemplare, Unikate



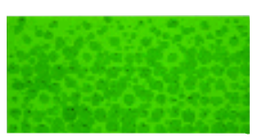
Edges (verde cadmio) 2003
Öl auf Papier, 150 x 220 cm,
Auflage 10 Exemplare, Unikate







I monti della luna (matrix) 2003
Öl und Acryl auf Leinwand, 3 Teile, je 41 x 61 cm



I monti della luna 2003
Öl und Acryl auf Leinwand, 35 x 61 cm,
Privatsammlung, Carrara

Evento (magenta) 2003
Öl und Acryl auf Leinwand, 41 x 61 cm

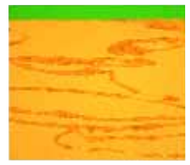
U.s.a.eu.a.a.a. (bibliografia) 2003
Stapel aus ausgehöhlten Büchern, 35 x 61 cm,
Auflage 4 Exemplare, Unikate

Inverso 2002
Öl und Acryl auf Leinwand, 90 x 80 cm,
Privatsammlung, Milano

Inverso 2002
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 115 cm,
Privatsammlung, Castiglione della Pescaia

Inverso 2002
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 115 cm,
Privatsammlung, Prato

Inverso 2002
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 115 cm,
Privatsammlung, Prato



Inverso 2002
Öl und Acryl auf Leinwand, 135 x 155 cm,
Sammlung Lenbachhaus, München

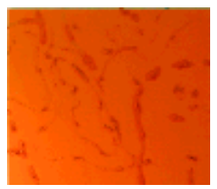
Inverso 2002
Öl und Acryl auf Leinwand, 135 x 155 cm,
Sammlung Lenbachhaus, München

Inverso (i monti della luna) 2002
Öl und Acryl auf Leinwand, 135 x 195 cm,
Privatsammlung, Catania

Inverso 2002
Öl und Acryl auf Leinwand, 30 x 40 cm

Inverso 2002
Öl und Acryl auf Leinwand, 30 x 40 cm

Inverso 2002
Öl und Acryl auf Leinwand, 135 x 155 cm,
Privatsammlung, Firenze



Inverso 2002
Öl und Acryl auf Leinwand, 135 x 155 cm

Inverso 2002
Öl und Acryl auf Leinwand, 135 x 155 cm

M. V. 2002
Cibachrome-Print, Plexiglas, Metall,
27 x 40 cm, Auflage 10 Exemplare

M. V. 2002
Cibachrome-Print, Plexiglas, Metall,
27 x 40 cm, Auflage 10 Exemplare

M. V. 2002
Cibachrome-Print, Plexiglas, Metall,
27 x 40 cm, Auflage 10 Exemplare

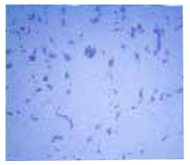
M. V. 2002
Cibachrome-Print, Plexiglas, Metall,
27 x 40 cm, Auflage 10 Exemplare

M. V. 2002
Cibachrome-Print, Plexiglas, Metall,
27 x 40 cm, Auflage 10 Exemplare

M. V. 2002
Cibachrome-Print, Plexiglas, Metall,
40 x 27 cm, Auflage 10 Exemplare

Inverso 2001
Öl und Acryl auf Leinwand, 200 x 230 cm,
Privatsammlung, Catania

Inverso 2001
Öl und Acryl auf Leinwand, 200 x 230 cm



Inverso 2001
Öl und Acryl auf Leinwand, 200 x 230 cm

Inverso 2001
Öl und Acryl auf Leinwand, 200 x 230 cm

Inverso 2001
Öl und Acryl auf Leinwand, 200 x 230 cm

Inverso 2001
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 115 cm,
Privatsammlung, Milano

Inverso 2001
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 115 cm,
Privatsammlung, Prato

Inverso 2001
Öl und Acryl auf Leinwand, 100 x 115 cm,
Privatsammlung, Milano

Rilievi inversi 2000
Wandarbeit, Öl und Acryl, 6 Rahmenelemente, je 72 x 102 cm,
Privatsammlung, Firenze

Rilievi inversi 2000
Wandarbeit, Öl und Acryl, 6 Rahmenelemente, je 72 x 102 cm,
Privatsammlung, Catania

Inverso 2000
Öl und Acryl auf Leinwand, 155 x 135 cm,
Privatsammlung, Catania

Inverso 2000
Öl und Acryl auf Leinwand, 155 x 135 cm,
Gianluca Collica, Catania

Inverso 2000
Öl und Acryl auf Leinwand, 155 x 135 cm,
Gianluca Collica, Catania

Inverso 2000
Öl und Acryl auf Leinwand, 155 x 135 cm,
Privatsammlung, Catania

Inverso 2000
Öl und Acryl auf Leinwand, 155 x 135 cm,
Privatsammlung, Firenze

Inverso 2000
Öl und Acryl auf Leinwand, 155 x 135 cm,
Gianluca Collica, Catania

Inverso 2000
Öl und Acryl auf Leinwand, 155 x 135 cm

Rilievo inverso 2000
Öl und Acryl auf Papier, 30 x 40 cm,
Privatsammlung, Carrara

Rilievo inverso 2000
Öl und Acryl auf Papier, 30 x 40 cm,
Privatsammlung, Carrara

Rilievo inverso 2000
Öl und Acryl auf Papier, 30 x 40 cm,
Privatsammlung, Prato

Rilievo inverso 2000
Öl und Acryl auf Papier, 30 x 40 cm,
Privatsammlung, Carrara

Rilievo inverso 2000
Öl und Acryl auf Papier, 30 x 40 cm,
Privatsammlung, Carrara

Rilievo inverso 2000
Öl und Acryl auf Papier, 30 x 40 cm,
Privatsammlung, Carrara

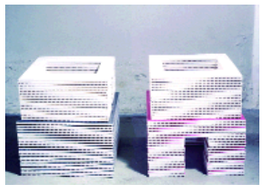
Terre emerse 1999
Acryl, Karton, 3 Teile, je 25 x 35 x 5 cm

Rilievi 1999
Ton und Porzellanerde auf Stoff, 2 Teile,
je 100 x 100 cm

Fusi orari 1999
Öl auf Leinwand, Ton und Bleistift auf Stoff,
100 x 100 cm, Privatsammlung, Catania

Intorno (giallo) 1997
Emaillierter Ton, 37 x 37 x 38 cm

Intorno (cyan) 1997
Emaillierter Ton, 37 x 37 x 38 cm,
Privatsammlung, Milano

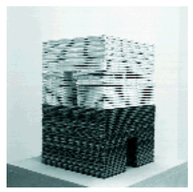


Intorno (nero), **Intorno (magenta)** 1997
Emaillierter Ton, 37 x 37 x 38 cm,
Galleria Collica, Catania

Uno sull'altro in senso orario 1997
Karton, Paraffin, 24,5 x 25 x 29 cm,
Privatsammlung, Firenze

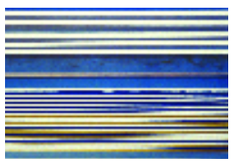
Uno sull'altro in senso orario 1997
Karton, Gips, 25 x 24,5 x 28 cm,
Privatsammlung, Verona

Uno sull'altro in senso orario (NSEO) 1997
Karton, Gips, 23 x 23,5 x 60 cm



Uno sull'altro in senso orario 1996
Karton, Gips, 23 x 23,5 x 29 cm,
Privatsammlung, Milano

Interno 1997
Lambda-Print auf Aluminium, 70 x 100 cm



Interno 1997
Lambda-Print auf Aluminium, 70 x 100 cm

Uno sull'altro in senso orario 1996
Karton, Bienenwachs, 25 x 24,5 x 25 cm,
Privatsammlung, Roma

Uno sull'altro in senso orario 1996
Karton, Gips, 25 x 24,5 x 23 cm,
Privatsammlung, Firenze

Interno 1996
Farbdruck, 2-teilig, gerahmt, je 52 x 70 cm

Intorno 1997
Farbdruck auf Aluminium, 52 x 70 cm,
Auflage 5 Exemplare

Paolo Parisi (*Catania, 1965) lebt und arbeitet in Florenz

Lehrtätigkeiten

1997_ Providence (USA), L.I.S.T., Brown University, Gastprofessur
1987_ München, Akademie der Bildenden Künste / Kunstraum Lothringer Strasse, Projekt »Magonia«
1983/1987_ Firenze, Accademia di Belle Arti

Einzelausstellungen

2006_ »Observatorium – Gegen den Strom«, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
_ »… between red and violet«, Galleria Gianluca Collica, Catania
2005_ »Conservatory (San Sebastiano)«, mit John Duncan, Quarter/Centroproduzione Arte, Firenze
2004_ »Observatorium«, Nicola Fornello, Prato
2003_ »Color Mind«, mit Katharina Grosse, Galleria Primo Piano, Roma
_ »Counterprint«, mit Carlo Guaita, S.R.I.S.A., Firenze
2002_ »(dalla camera chiara all'immagine del mondo)«, Galleria Neon, Bologna
_ »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 Il Fico, Roma
1995_ »Due nuovi lavori in giardino«, mit Antonio Catelani, im Haus von Marcella Cangioli, Firenze
1994_ »Navigare solo«, in »La ricerca della forma«, Galleria Gianluca Collica, Milano
1993_ »Personale«, Galleria Andrea Cefaly, Catania

Gruppenausstellungen

2006_ »Metropolitanscape. Paesaggi urbani nell'arte contemporanea«, Palazzo Cavour, Torino
_ »Streaming / Esercizi #1«, NeonCampobase, 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 Pellice
_ »Moto a luogo«, Rocca di Carmignano
_ »Uscita Pistoia«, SpazioA, Atelier Giuseppe Alleruzzo, 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, Rimini
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 contemporanea, Siracusa
_ »To be«, Teatro di Santa Caterina, Prato
_ »Premio di scultura Umberto Mastroianni«, 2 edizione, Torino
_ »Profonditàsuperficie«, Chiesa di Santa Maria dello Spasimo, Palermo
_ »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

Bibliographie (Auswahl)

Zeitschriften und Tageszeitungen

_Daniela Lotta, »Ad'A. Area d'azione«, Ausstellungsbesprechung in *Flash Art*, Nr. 254, Oktober/November 2005
_Daniela Cascella, »Conservatory (San Sebastiano)«, Ausstellungsbesprechung in *Contemporary*, Nr. 73, London, Juli 2005
_Francesco Marmorini, »Quarter. Progetto Arte«, Interview mit Sergio Risaliti, *Arte e Critica*, Nr. 43, Juli–September 2005
_Massimiliano Tonelli, »Rinascimento 2005«, Interview mit Sergio Risaliti, *Exibart.onpaper*, Nr. 20, Dezember/Januar 2005
_Desdemona Ventroni, »Paolo Parisi/Nicola Fornello, Prato«, Ausstellungsbesprechung in *Tema Celeste*, Nr. 106, November/Dezember 2004
_Saretto Cincinelli, »Paolo Parisi/Nicola Fornello, Prato«, Ausstellungsbesprechung in *Flash Art*, Nr. 247, August/September 2004
_Alberto Mugnaini, »Moto a luogo«, in *Flash Art*, Nr. 243, Milano, November/Dezember 2003
_Lorenzo Bruni, »Il presente della realtà visibile«, in *Arte & Critica*, Nr. 35–36, Roma, Oktober–Dezember 2003
_Saretto Cincinelli, »L'invenzione di un confine«, in *Flash Art*, Nr. 239, Milano, April/Mai 2003
_Luca Panaro, »Paolo Parisi/Neon, Bologna«, in *Flash Art*, Nr. 234, Milano, Juni/Juli 2002
_Angela Madesani, »Apriamo la gabbia dell'astrazione«, in *Ipso Facto*, Nr. 11, Bergamo, September–Dezember 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 *Ipso Facto*, Nr. 7, Bergamo, Mai–August 2000
_Anna Cirignola, »Abitanti/Galleria Biagiotti, Firenze«, *Flash Art*, Nr. 214, Milano, Februar/März 1999
_Diletta Borromeo, »Un'aura intorno«, Interview in *Opening*, Nr. 35–36, Roma, Herbst/Winter 1998
_Stefano Chiodi, »Paolo Parisi«, *Tema Celeste*, Nr. 68, Mai/Juni 1998
_Chiara Coronelli, »La profondità delle superfici«, *Il Sole, 24 Ore*, Milano, 6. Juli 1997
_Teresa Macrì, »Le meraviglie dello Spasimo«, *Il Manifesto*, Roma, 18. Juli 1997
_Paolo Parisi, »Projekt für Centoerbe«, Centoerbe Nr. 6, *La Nuova Pesa*, Roma, 1997
_Alessandro Querci, »L'altra aura«, in *Flash Art*, Nr. 181, Milano, Februar 1994
_Enzo Tomasello, »Paolo Parisi geografo neo-moderno«, *Kaleghé*, Nr. 3, Palermo, September 1993

Bücher und Kataloge

_Marco Di Capua, Giovanni Iovane, Lea Mattarella, (Kuratoren), »Metropolitanscape. Paesaggi urbani nell'arte contemporanea«, Kat. Ausst., mit Texten der Kuratoren und von Ada Masoero, Anhang von Alessandra Pace, Sandi Hilal e Alessandro Petti, Mario Desiati, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), März 2006
_Lelio Aiello, Sergio Risaliti (Kuratoren), »Allineamenti«, Kat. Ausst., Maschietto Editore, Firenze, Oktober 2005
_Sergio Risaliti (Kurator), »Conservatory (San Sebastiano)«, Kat. Ausst. (Buch + CD), mit Texten von Daniela Cascella, Pietro Gaglianò, Giovanni Iovane, Sergio Risaliti, Maschietto Editore, Firenze, Oktober 2005
_Roberto Daolio (Kurator), »Ad'a. area d'azione 3«, Kat. Ausst., mit Beiträgen von Valter Galavotti, Claudia Baroncini, Musei Civici di Imola, Juni 2005
_Elena Volpato (Kuratorin), »Tristram Shandy: un concettuale del Settecento«, Kat. Ausst., Biblioteca Comunale, Corbetta (MI), 2005
_Giuseppe Alleruzzo, Samuel Fuyumi Namioka (Kuratoren), »Uscita Pistoia«, mit einem Text von Pier Luigi Tazzi, X-Rays, Pistoia, 2004
_Sergio Risaliti, Rebecca De Marchi (Kuratoren), »Eco e narciso«, Kat. Ausst., mit einem Beitrag von Valter Giuliano, Mondadori Electa, Milano, 2004
_Saretto Cincinelli (Kurator), »moto a luogo«, Kat. Ausst., Gli Ori, Prato, 2004
_Gino Gianuizzi, Pier Carlo Borgogno (Kuratoren), »Entr'acte«, Kat. Ausst., Palazzo Albiroli, Bologna; mit einem Text von Anna Piacentini, Circolo di Palazzo Giovine, Alba (CN), 2004
_Sergio Risaliti (Kurator), »Working Insider«, Kat. Ausst. und Workshop, mit Beiträgen von 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 (Kuratorin), »Paradise lost«, Kat. Ausst., mit einem Beitrag von Roberto Daolio, Bologna, 2002
_Saretto Cincinelli, Ambra Stazzone (Kuratoren), »à rebours (dalla camera chiara all'immagine del mondo)«, Kat. Ausst., G. C. A. C. Castel San Pietro Terme, mit einem Text von Alessandro Sarri, Bologna, April 2002
_Sergio Risaliti (Kurator), »Toscana Contemporanea, 1980/2001«, Beiträge von AA. VV., M&M, Firenze, 2002
_Marion Ackermann, Giovanni Iovane (Kuratoren), »Leggerezza. Ein Blick auf zeitgenössische Kunst in Italien«, Kat. Ausst., mit einem Beitrag von Helmut Friedel, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, November 2001
_Marco Bazzini, Bruno Corà, Mauro Panzera (Kuratoren), »Abitanti, Arte in relazione«, Kat. Ausst., mit einem Beitrag von Chiara D'Afflitto, Gli Ori, Prato, Oktober 2001

_Saretto Cincinelli, Paolo Parisi: monocromi provvisori, in »Paolo Parisi, One close to the other (about landscape and architecture)«, Kat. Ausst., mit einem Beitrag von Ingo Springenschmid, Teseco, Firenze, März 2001
_Giovanni Iovane, »Leggerezza, un'idea dell'arte italiana«, in *Futurama*, Kat. Ausst., Museo Pecci, Prato, Juli 2000
_Mauro Pratesi (Kurator), »Il disegno in Toscana dal 1945 ad oggi«, Kat. Ausst., Beiträge von Enrico Crispolti und Angela Sanna, Siena, 1999
_Diletta Borromeo, Giovanni Iovane, »Paolo Parisi, 1999«, Galleria Gianluca Collica, Catania/Base, Firenze, September 1999
_Elio Grazioli (Kurator), »Il punto«, 3 edizione, »L'opera, il discorso«, Galleria Continua, San Gimignano, November 1998
_Sergio Risaliti, »L'opera d'arte nell'epoca dell'oblio e della riproducibilità, Note«, in »Paolo Parisi, dicembre (intorno)«, Kat. Ausst., Galleria Marsilio Margiacchi, Arezzo, 1998
_Diletta Borromeo, Maria Rosa Sossai (Kuratorinnen), »Profonditàsuperficie«, Kat. Ausst., Città di Palermo, 1997
_Piero Carini (Kurator), »Ovunque posa l'occhio è l'incanto«, Kat. Ausst., W.E.A., Milano, September 1997
_Stefano Chiodi, »Oscar«, Kat. Ausst., Edizioni Galleria La Nuova Pesa, Roma, 1997
_Cecilia Casorati (Kuratorin), Kat. Ausst., »La battaglia di Cascina«, quaderni di Centoerbe, La Nuova Pesa, Roma, Juni 1996
_Paolo Parisi, Pier Luigi Tazzi, »Maggio 1996«, quaderni della galleria gianluca collica, n 1, Catania, September 1996
_Alessandra Scappini (Kuratorin), »Varchi possibili«, Kat. Ausst., Comune di Empoli, 1996
_AA. VV. (Kuratoren), »Siracusa Arte in video«, Kat. Ausst., Città di Siracusa, 1995
_Luca Beatrice, Guido Costa, Cristiana Perrella, »Nuova Scena«, Mondadori, Milano, 1994
_Anna Cirignola, Marco Scotini (Kuratoren), »Isole del disordine – Inseln der Unordnung«, Kat. Ausst., mit einem Beitrag von Bruno Corà, Città di Cortona, 1994
_Bruno Bandini (Kurator), »Personale«, Kat. Ausst., Beiträge von Lea Codognato und Martina Corgnati, Edizioni Galleria Andrea Cefaly, Catania, 1993
_Lea Codognato, Alba Donati (Kuratorinnen), »Una«, Kat. Ausst., Firenze, 1991

Impressum

Dieses Buch erscheint zur Ausstellung
Paolo Parisi Observatorium – Gegen den Strom
Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Juni – Oktober 2006

Herausgeber
Helmut Friedel, Lenbachhaus München

Gestaltung
Paolo Parisi, Firenze
Stephan Fiedler, Berlin

Redaktion
Flurina Paravicini, Luzern

Texte
Helmut Friedel, Giovanni Iovane, Sergio Risaliti

Übersetzungen
Apostroph AG, Luzern

Satz und Reinzeichnung
Thorsten Platz, Berlin

Fotos
Paolo Parisi, Carlo Fei, Serge Domingie & Marco Rabatti, Ela Bialkowska, Carlo Cantini, Umberto Costa, Paolo Sfriso, Guglielmo de'Micheli, Menegatti & Manfredi / Immaginario

Scans
Licht & Tiefe, Berlin

Druck
Heenemann, Berlin

Published by
Edizioni Periferia, Luzern
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
Galleria Gianluca Collica, Catania

ISBN: 3-907474-34-1 / 978-3-907474-34-1
© 2006 by Edizioni Periferia, Paolo Parisi, Helmut Friedel, Giovanni Iovane, Sergio Risaliti

Dank der grosszügigen Unterstützung von Paolo Brodbeck, Catania, konnte das Buch in dieser Form realisiert werden