

Ka

120g

120g



LUCA PANCRAZZI

Ombre, proiezioni, ribaltamenti, vuoti improvvisi e inversioni



COMUNE DI
SANTA CROCE SULL'ARNO

Catalogo realizzato in occasione della mostra di
This catalogue is published on the occasion of the exhibition by

LUCA PANCRAZZI
Ombre, proiezioni, vuoti improvvisi, e inversioni
a cura di | curated by Ilaria Mariotti

Villa Pacchiani Centro Espositivo
Santa Croce sull'Arno, Pisa
17 ottobre 2020 - 14 febbraio 2021 | October 17, 2020 - February 14, 2021

TESTI | TEXTS
Ilaria Mariotti, Elio Grazioli

TRADUZIONI | TRANSLATION
Anthony Cafazzo

FOTOGRAFIE DELLA MOSTRA | PHOTOS IN THE SHOW
Ela Bialkowska, OKNOstudio
postproduzione | postproduction Filippo Ferrarese, OKNOstudio

FOTOGRAFIE RIBALTAMENTI E INVERSIONI 1982-2020
PHOTOS UPENDINGS AND INVERSIONS 1982-2020
Ela Bialkowska, OKNOstudio: 26-79, 142-143, 160-161, 169, 180
Carlo Fei: 117, 135, 154, 155
Mario Gorni: 141
Attilio Maranzano: 168, 184
Pierpaolo Pagano: 90, 93, 94, 100, 106, 110
Dominique Papi: 187
Amos Parlatini: 145
Roland Reiter: 200
Paolo Terzi: 102, 153, 162, 163, 164, 188, 189

PROGETTO GRAFICO | GRAPHIC DESIGN
Luca Pancrazzi, Ilaria Mariotti

REALIZZAZIONE | PUBLISHER
GLI ORI, PISTOIA

STAMPA | PRINT
Ediprima, Piacenza

COPYRIGHT © 2021
COMUNE DI SANTA CROCE SULL'ARNO
LUCA PANCRAZZI
PER L'EDIZIONE | FOR THE EDITION: GLI ORI
ISBN 978-88-7336-831-1
WWW.GLIORI.IT

ALLESTIMENTO | INSTALLATION
Francesco Pucci

RINGRAZIAMENTI | THANKS TO
Antonio Batistoni, Maurizio Di Lella, Gianluca Sgheri,
Maria Paoletti e Gualtiero Masini, Luciano Spera

La mostra è stata realizzata dal Comune di Santa Croce sull'Arno. Assessorato alle Politiche ed Istituzioni culturali con la collaborazione di Crédit Agricole Italia. Il Comune di Santa Croce sull'Arno aderisce alla rete Terre di Pisa | This exhibition has been organized by Council for Cultural Policy and Institutions of the Municipality of Santa Croce sull'Arno, with the collaboration of Crédit Agricole Italia. The Santa Croce sull'Arno Municipality is a member of the 'Terre di Pisa' network



LUCA PANCRAZZI

Ombre, proiezioni, ribaltamenti, vuoti improvvisi e inversioni

a cura di / curated by Ilaria Mariotti
con un testo di / with a text by Elio Grazioli

La mostra personale di Luca Pancrazzi è un appuntamento che ha per noi una duplice importanza.

Siamo onorati di ospitare un progetto ricco e significativo, un'ulteriore tappa all'interno del percorso di ricerca e di produzione di un artista italiano importante, dalla carriera lunga e articolata, che per Villa Pacchiani propone un percorso inedito nel suo complesso e che porta all'attenzione del pubblico alcune delle linee guida della sua ricerca.

Siamo, al contempo, un poco emozionati perché quella di Luca Pancrazzi è la prima mostra organizzata a Villa Pacchiani dopo il necessario e drammatico periodo di interruzione di ogni attività espositiva dovuto alla pandemia.

Dal marzo scorso non ci siamo tuttavia fermati: per Villa Pacchiani abbiamo iniziato a costruire percorsi che rendano le attività più visibili attraverso la realizzazione di un sito internet e attraverso altri dispositivi di comunicazione e durante il mese di luglio abbiamo confermato l'appuntamento di "a cielo Aperto" con concerti che hanno luogo, come sempre, nel giardino della Villa. In sicurezza abbiamo lentamente ma ostinatamente ripreso le attività culturali.

Con la convinzione che, a fronte del momento terribile che stiamo vivendo, con tante urgenze che ci attanagliano nel quotidiano e con tanti gravi problemi da risolvere per la comunità, la cultura è un bene prezioso e che tutto quello che sollecita la mente e il pensiero e che alimenta la formazione di una coscienza critica sulla nostra contemporaneità è un esercizio di assoluta importanza e necessità.

La pandemia ha colpito duramente il mondo delle arti. Quella degli artisti è stata una delle categorie più colpite dal fermo di tutte le attività culturali ma anche dall'immobilità a cui siamo stati costretti e da cui ci stiamo lentamente riprendendo pur nel segno di una ancora grave incertezza.

Riaprire Villa Pacchiani con la mostra ricca e generosa di Pancrazzi, a cui va il nostro ringraziamento, torna a rappresentare la nostra convinzione rispetto all'importanza della cultura e della presenza del pensiero degli artisti in un contesto di comunità e di territorio, proponendo un appuntamento che, ci auguriamo, possa essere colto come opportunità di godere di un'esperienza che riguarda cuore e mente, un'esperienza di accoglienza, di condivisione, di dibattito e di confronto.

Giulia Deidda

Sindaco di Santa Croce sull'Arno

Luca Pancrazzi's personal exhibition is an event that has twofold importance. Firstly, it is an honour to host such a rich, meaningful project – a new stage in the artistic research and production of such an important Italian artist, who has had a long, multi-faceted career and who is offering Villa Pacchiani an entirely original artistic excursion showcasing some of the guideposts of his research.

At the same time, we cannot but get a bit excited, as this is the first exhibition to be held at Villa Pacchiani since the dramatic, obligatory interruption of all public events due to the ongoing pandemic. However, since last March our efforts haven't stopped: we started working on new projects that will give more visibility to Villa Pacchiani's – activities, including the setting up of a Website and other means of communication. In July we moreover confirmed the event 'a cielo Aperto' ('Under open skies'), with concerts to take place, as always, on the Villa's grounds. We have safely, slowly, but doggedly resumed our cultural activities once again.

In the face of the trying times we are going through, with all the pressing needs that grip us daily, and with all the profoundly grave problems to be solved for the community, we firmly believe that culture is a precious common good, and that all that stimulates the mind and critical thought and that fosters keen awareness of modernity is a necessity to be afforded absolute priority.

The world of the arts has been harshly affected by the pandemic, and artists have borne the brunt of both the stoppage imposed on cultural activities, as well as the immobility forced upon us, which we are slowly recovering from, albeit still with great uncertainty. Reopening Villa Pacchiani with the generous, rich exhibition of Pancrazzi, to whom we are deeply grateful, serves to confirm our convictions regarding the importance of culture and artists' creations in a community setting by offering an event that we hope can be seized on as an opportunity to enjoy an experience involving both mind and heart – an experience of hospitality, sharing, debate and the exchange of ideas.

Giulia Deidda

Mayor of Santa Croce sull'Arno

Ombre, proiezioni, ribaltamenti, vuoti improvvisi e inversioni ha per noi un valore intrinseco che va oltre al percorso che Luca Pancrazzi ha realizzato appositamente per gli spazi di Villa Pacchiani. È la mostra che segna la riapertura della Villa come luogo di esposizioni e attività dopo lunghissimi mesi di forzata interruzione e per questo siamo felici e orgogliosi di essere qui con la convinzione che il progetto culturale del nostro Comune non debba arrestarsi arrendendosi alle moltissime difficoltà dovute alla pandemia che stiamo attraversando.

L'arte è vita e la vita non si ferma mai, nemmeno di fronte alle difficoltà più grandi.

Aver riaperto Villa Pacchiani per noi ha significato far vincere la vita sulla paura, essere vicini ai nostri cittadini dando loro un messaggio di contenuta positività perché la vita non si può fermare, malgrado la necessità attuale di viverla, oggi, in maniera diversa, impensabile fino a pochi mesi fa.

La mostra era stata pensata per essere allestita nel mese di maggio scorso: è stata forzatamente rinviata, nulla è cambiato del suo progetto iniziale. Ma ecco, che vista oggi, sembra riferirsi indirettamente a quello che stiamo vivendo adesso, a partire dal titolo. Se i ribaltamenti e le inversioni i vuoti improvvisi si riferiscono a particolari sensibilità, ricerche, attenzioni della specifica poetica dell'artista, essi suggeriscono un continuo mettere alla prova l'opera e se stesso, un continuo ritornare a sperimentare la tenuta del lavoro.

A partire da alcune tematiche che ricorrono nella sua opera: l'ombra, la proiezione, la percezione dell'oggetto e della sua dissoluzione, la soggettività della percezione di un'immagine.

Da un punto di vista esistenziale quello dell'ombra è un concetto che molti di noi hanno evocato in questo lungo periodo: chi di noi in questi mesi non si è sentito proiettato altrove, ribaltato, vuoto e protagonista di una vita invertita? Messo continuamente alla prova? Questo pensiero che il percorso di mostra suscita in me non era forse previsto dall'artista: ma questo è uno dei poteri più forti dell'arte. Le opere sollecitano pensieri non attesi e non calcolabili, diventano metafore che incontrano sensibilità particolari, rimangono aperte sul mondo e per il mondo, innescando viaggi che ci auguriamo di non dover fermare mai più.

Elisa Bertelli

Assessore alla Politiche ed Istituzioni Culturali

Comune di Santa Croce sull'Arno

For all of us, the exhibition *Shadows, projections, upendings, sudden empty spaces and inversions* has an intrinsic value that goes well beyond the artistic excursion that Luca Pancrazzi has created expressly for Villa Pacchiani. It is the show that marks the reopening of the Villa as an exhibition hall and other cultural events after long months of forced interruption. For this we are both happy and proud to be here in the conviction that the cultural undertakings of our city don't have to come to a halt, surrendering to the many hardships consequent to the pandemic we are facing. Art is life, and life never stops, even before the greatest of difficulties.

Reopening Villa Pacchiani has meant our ensuring that life win over fear, being near our citizens and giving them a relatively positive message, because life cannot be stopped, despite the current need to live it differently, unthinkable up to only a few months ago.

The show had been planned to open last May. Although it was forcibly postponed, nothing of the initial project has been changed, but now, viewed today, it seems to indirectly refer to what we are going through, beginning with the title itself. While the upending, inversion and sudden emptiness refer to special sensibilities – the research and concerns of the artist's particular poetics – they also reveal his constant testing of his work and himself – a continuous return to experimentation on the staying power of his work.

Such experimentation begins with a number of themes that reoccur in his work: shadow, projection, object perception and dissolution, and the subjectivity of image perception. From an existential point of view, shadow is a concept that many of us have invoked during this seemingly endless pe-riod, and who among us has not felt projected elsewhere, upended, empty and a participant in an in-verted life? Constantly put to the test? These thoughts that the show arouse in me were not perhaps foreseen by the artist, but this is one of the greatest powers of art. The works elicit unexpected, in-determinable thoughts; they become metaphors that meet particular sensibilities, remain open to the world and for the world, sparking off journeys that we wish would never have to cease.

Elisa Bertelli

Councillor for Policy and Cultural Institutions

Municipality of Santa Croce sull'Arno

Ombre, proiezioni, ribaltamenti, vuoti improvvisi e inversioni

Ilaria Mariotti

Abbiamo voluto questo volume ricchissimo di immagini. Non solo per contestualizzare la mostra che ne ha fornito l'occasione ma perché i libri, per Luca Pancrazzi, rappresentano l'occasione per fare ordine, misurare, tastare la tenuta dell'esercizio costante e quotidiano che la sua pratica richiede.

Il suo studio è un luogo ampio e ordinatissimo, luminoso e chiaro. Non potrebbe essere che così. La luce che è componente specifica, uno dei suoi materiali più usati e materia concettuale, deve manifestarsi ma sciogliersi se necessario, ora rapprendersi e ora stemperarsi. La luce che entra dalle ampie finestre, certo, ma più frequentemente la luce proiettata, quella generata da una macchina fotocopiatrice, quella che Pancrazzi usa per rimettere in circolo un'immagine – spesso da suo vastissimo archivio fotografico personale – sottendendo il suo supporto originario (i ritagli di giornali) o dandole un nuovo corpo (da immagine digitale e immagine su tela).

Ombre, proiezioni, ribaltamenti, vuoti improvvisi e inversioni l'abbiamo pensata cercando di mettere a fuoco non tanto un tema, un pezzo della ricerca di Pancrazzi, quanto piuttosto andando a ri-costruire attenzioni, metodi, cercando, nella sua vastissima produzione, lavori germinali da cui si sono generati filoni di ricerca, oppure intuizioni che hanno portato altrove.

Non una mostra di tentativi ma una mostra che ripercorre un tracciato ricco di deviazioni.

La mostra si apre con *Città ideale*: un'opera pensata nel 2008, realizzata ma mai esposta. Essa occupa lo spazio centrale da cui si articolano poi, nel percorso, due ali laterali.

Città ideale è una proiezione fantasmagorica di ombre di piccoli oggetti disposti su una base circolare ruotante e illuminati da luci radenti.

E dunque, sulle pareti, scivolano, in un viaggio perpetuo, palazzi e grattacieli, edifici industriali e costruzioni più cittadine. Essi sorgono piccoli sulla destra, si ingrandiscono rapidamente e tramontano sulla sinistra di dimensione ancora variata. Le luci radenti consentono di apprezzarli in una sequenza di quinte, in una convincente e fantasmagorica progressiva lontananza e alternanza.

Questi oggetti che diventano immanenti sulle pareti, sono, in realtà piccole cose, quasi degli scarti delle lavorazioni in studio: pezzi derivanti da smontaggi di telecamere e computer, un tubo di colla con il cappuccio a cono che diventa subito un pinnacolo futuristico, frammenti di tecnologia.

Città ideale è un dispositivo magico, capace di ammaliare e di ipnotizzare con le sue apparizioni, che usa una tecnologia per nulla sofisticata, quasi artigianale. Ma, è anche una proiezione inquadrata da una verticale e una orizzontale, rosse, generate dal misuratore laser che è collocato sul piano insieme agli altri oggetti. Un'apparizione e una proiezione

sul piano, una magia ribaltata su coordinate che determinano una posizione, dunque spazio e tempo. Questo elemento è la variazione portata alla versione originale nella sua prima esposizione pubblica.

Una città proiettata e non rappresentata, fantasmagorica e che tuttavia diventa interpretabile grazie al gioco di profondità e di proporzioni che parte da oggetti veri e li trasfigura de-materializzandoli attraverso la rotazione. La trasfigurazione è possibile grazie al movimento e alla continua destabilizzazione del nostro punto di vista. Siamo lontani e un attimo dopo vicini. O meglio: il nostro occhio si avvicina e progressivamente si allontana. Noi siamo fermi nello spazio, in movimento nel tempo.

Luca Pancrazzi è pittore. E pratica la pittura con fare analitico, costantemente interrogativo della storia della disciplina artistica, delle sue caratteristiche tecniche e materiali, dell'apparizione in un campo bidimensionale, di un'immagine. Pancrazzi, questo interesse, lo afferma a intermittenza ma continuativamente. A partire dall'*Autoritratto come pittore* del 1985. Ci mostra gli strumenti (20-30, 20-50, entrambi del 1985, *Chine*, 1984), i materiali della sua pittura (che poi diventano sculture come *Il colore dello scultore*, del 1992, *Tubetto* del 1991), i residui del suo dipingere e fotocopiare, la quotidianità e l'imprescindibile metodicità del suo lavoro, le sue tavolozze che si compattano e si trasformano in oggetti tridimensionali (*Cubare il cubabile* e *Quadrare il cubabile* entrambi del 1994 e 44, un'opera del 1984). È pittore perché dipinge. Ma è pittore che fa del processo percettivo il focus della sua attenzione. Quello che lo muove è la costruzione del dispositivo che lo sguardo coglie, che genera informazioni che il cervello elabora e che fa dell'esperienza visiva un'esperienza tutta personale mettendo in atto una serie di meccanismi che sono scarti continui rispetto alla regola. Da questi scarti, questi trabocchetti e forzature, questo continuo lavoro, questo usare i meccanismi percettivi (e quindi le regole di composizione, di strutturazione dello spazio, di rapporti cromatici) nasce un percorso complesso e articolato, coerente e compatto nella varietà di esperienze, di formalizzazioni (pittura, scultura, fotocopia, disegno), di materiali, di supporti (fotografia, installazione).

È pittore interessato fin da subito a manifestare il processo della pittura, sigilla il tempo in cui ha realizzato un'opera apponendovi l'ora, come una firma: a lavori che sono gesti veloci, informali (in catalogo 10:37, 1983), che usano da subito supporti che mescolano le carte della pittura e della fotografia (4:21 del 1982, in cui interviene con inchiostri e graffiti su negativo fotografico).

L'opera si dilata in un tempo e in uno spazio che mette in crisi la certificazione della conclusione di un'esperienza (del fare? Del vedere?).

Rappresenta quadri: in *Ottone Rosai* (1983) scompare il soggetto, di cui solo il titolo è testimone e il quadro è mappato dal frottage che rileva la forma e la materia della cornice, certifica la sua fisicità ma non il contenuto. Tralascia il soggetto pittorico e ritrae l'oggetto. Come in *A4 in A3* (1985), dove il foglio di dimensioni standard A4 viene ricalcato su un foglio di dimensioni maggiori, rivelando solo la sua dimensione attraverso lo spessore.

Sperimenta la tenuta dei materiali e lavora sull'errore e sulla perdita di controllo: impiega vernici industriali, testa la loro reazione in giustapposizioni non convenzionali (*Ferox contro Nal Rust*, 1990). Lavora sul non finito e l'impossibilità di risolvere pittoricamente una parte centrale dell'immagine, gli occhi (*O.B.L.* del 2000).

L'immagine è trovata: in riviste, quotidiani. Traslata dai contesti, scelta per creare giochi linguistici attraverso la pittura (*Una certa luce sinistra* del 1990 e 1992, la serie dei ritratti di criminali prelevati da fotografie che accompagnano fatti di cronaca dove la "luce sinistra" che descrive un temperamento, un giudizio etico e morale, diventa, in pittura luce "da sinistra"). Prelevata e ricontestualizzata pittoricamente in interni immaginari o rappresentati anch'essi in riviste [*Una certa luce sinistra, collocazione n.1*, del 1990 e *Interno (collocazione sinistra)* del 1992].

L'immagine proviene spesso dall'archivio fotografico di Pancrazzi. Quindi la fotografia è – altrettanto spesso – all'origine dell'immagine. Prima viene il soggetto: che non è il "cosa", ma è la sua ripresa da parte di un occhio che si avvale di uno strumento tecnologico che funziona, in modo più o meno complesso, grazie alla luce.

Poi l'immagine comincia a muoversi, cancellarsi, disfarsi, tradire la prospettiva o le regole di costruzione di un'immagine tridimensionale su un supporto bidimensionale, quelle regole che fanno credere al nostro cervello che esistano profondità, sfondo e primo piano, centro e periferia. Che esista una storia dello sguardo, un tempo durante il quale il nostro occhio vaga sulla superficie pittorica.

Pancrazzi è attratto da tutto ciò che è tecnologia e tecnica applicate per ottimizzare un prodotto, o da quanto è espressione di organizzazione attraverso lo studio della forma, l'esercizio di un pensiero estetico che plasma materiali, ottimizza la struttura di oggetti come di ambienti.

In catalogo *Affinitore, macchina per aria fina* (1995), un ventilatore trasformato in oggetto surreale dall'applicazione delle lamette ma anche *Uomo Bomba*, del 1993, immagine prelevata da un giornale dove l'attenzione è focalizzata sui meccanismi elettrici dell'ordigno esplosivo.

Oggetti sul piano e nature morte

La mostra si apparecchia come un piano: dove si dispongono oggetti, ma soprattutto un piano di lavoro anch'essa dove si squadernano strumenti che operano una continua messa in discussione non tanto della costruzione dell'immagine, piuttosto di quanto la nostra percezione sia variabile e variata. Attraverso questo processo di costruzione e distruzione di tesi e antitesi (vero, falso, macro e micro, pieno e vuoto) non solo il nostro occhio viene chiamato a partecipare al processo ma l'intero nostro corpo, nella continua interrogazione del dove siamo e quando, lì dove in un momento guardiamo un'immagine e il nostro guardare non sarà lo stesso un attimo dopo.

Una natura morta è per definizione, la rappresentazione di oggetti inanimati posti su un piano. Storicamente la natura morta è un genere della pittura che funziona come allegoria: ci

ricorda come tutto, nel mondo organico, si trasforma, decade e muore. Il tempo della bellezza e della fecondità, dei colori smaglianti e delle forme turgide che ci piace contemplare aggredite da imperfezioni sempre più devastanti si trasforma nel tempo della meditazione necessaria ad affrontare la morte con maggiore serenità.

Ma la natura morta è un genere che permette di lavorare sulla spazialità, sul rapporto tra le forme sempre nella consapevolezza delle caratteristiche e della finitezza dello spazio pittorico, che è la tela. Le nature morte di Cézanne propongono frutta e oggetti che sembrano costantemente scivolare dal piano squadrato su cui poggiano. La rappresentazione realistica e l'effetto tridimensionale da dare a grappoli e pomi resa anche attraverso la vividezza del colore a olio (nel nord Europa compare il colore a olio proprio in virtù dell'effetto di verosimiglianza che doveva risvegliare il piacere dello sguardo che si intendeva ottenere) lascia progressivamente il posto a brusche sterzate spaziali, incongruenze che in modo serrato ci costringono a prendere atto che quanto vediamo non è un'imitazione del reale (in bella forma) ma un procedimento concettuale dell'artista che opera nella pittura forzando o assecondando la superficie che è spazio di lavoro e epifania dell'immagine.

In mostra *Interno (Natura)* del 1991, un piccolo olio su tavola: una natura morta dipinta dal vero dove oggetti senza ombra né peso ma colorati si alternano a oggetti scuri, quasi ombre incongruenti degli oggetti in colore. È il primo, questo dipinto, di una serie di nature morte dove vengono ritratti oggetti su un piano, un tavolo di lavoro. *Interni* li titola Pancrazzi, titolo che è omaggio a questo genere della pittura dove i soggetti derivano da immagini pubblicate in cataloghi degli anni Sessanta e Settanta di arredamento per ufficio o da depliant su funzionali strutture industriali. Pancrazzi si riferisce a una tradizione praticando un "come" raffreddando il "cosa".

Interno (Natura Fuori Fuoco) del 1992 raffigura oggetti su un piano che mettono l'occhio continuamente alla prova: nulla è a fuoco. Praticando in pittura ciò che allontana la fotografia dal reale e la rende un'esperienza soggettiva che ha a che fare con la profondità e con il tempo. Tutto è incerto, nulla è rappresentazione, tutto è teoria, esperienza, verifica. Pancrazzi non rappresenta corpi. E per dichiararlo non dipinge ombre, confonde ombre e oggetti. Quello che mette sul piano sono colori, e quindi luce.

Le sue ombre dichiarano la rinuncia al compito mimetico della pittura, sono ellittiche (come nella serie *Shadowland* del 2012, in mostra) e rimangono come uniche tracce di oggetti assenti.

Se la pittura non è *mimesis* la pittura mette in crisi il concetto di "vero" e "reale". In mostra e in catalogo alcune opere che destabilizzano la certezza degli strumenti che dovrebbero certificare scientificamente i fenomeni o le caratteristiche fisiche degli oggetti. Non funzionano i Pantoni dipinti in quanto non certificano l'equivalenza cromatica tra quanto vedo dipinto e la catalogazione dei colori secondo un linguaggio universale che definisce un colore in base a un codice indipendentemente dal supporto, dalla luce, dalla soggettività della nostra percezione, dal materiale (*Control Patches* del 1991 e *Senza titolo* del 1993, entrambi in mostra).

Non funziona la lente contafile che ingrandisce solo se stessa e per di più oggetto reale incastonato, in dimensioni diverse, uno dentro l'altro (in mostra *Polvere Contemporanea* del 2019, in catalogo declinato in modi diversi *Lentino, ma non troppo* del 2003).

Non funziona la videocamera che filma lo smontaggio e il rimontaggio di se stessa in una sorta di loop tautologico della funzione (in mostra *Skip Intro* del 2003).

Per Luca Pancrazzi la percezione costituisce la presa di coscienza del mondo ma, poiché il mondo non è una somma di oggetti, attraverso lo scarto, la dissimmetria, l'elisione si arriva a una visione dinamica, vitale, non contemplativa e partecipativa dell'opera nel mondo.

Figure e sfondi, positivi e negativi

I pieni e i vuoti si somigliano, ma non nel numero è un'opera del 1992 costituita da 31 tele preparate. Ciascuna tela rappresenta i vuoti nella forma di un oggetto comune raddoppiato sull'orizzontale. Ad un pieno corrispondono più vuoti. E, sulle tele, essi acquistano un peso significativo, lasciano indovinare l'oggetto senza dichiararlo rendendone possibile la sua percezione. Cosa mettiamo maggiormente a fuoco, la figura o lo sfondo? Che cosa ha, in ogni dipinto, maggiore rilevanza? E, in questo caso, quale è figura e quale è sfondo? E su cosa orientiamo, dunque, la nostra attenzione, cosa mettiamo a fuoco? La percezione, soggettiva, viene qui orientata dando corpo alle parti dell'oggetto che corpo non sono, proponendo una messa a fuoco ambigua e a sua volta soggettiva.

Il rapporto figura-sfondo (tra le regole principali di organizzazione percettiva dell'immagine secondo la psicologia della Gestalt) è fondamentale nella costruzione della narrazione: in fotografia (attraverso la messa a fuoco di elementi sullo sfondo), nel cinema (sollecitando la nostra attenzione su ciò che è in apparenza marginale). In pittura il rapporto figura-sfondo è drammaturgico: ugualmente se un soggetto si mimetizza con lo sfondo (in catalogo *Un Tubo, Barattolo di plastica bianco dentro al paesaggio, Senza titolo*, tutti del 1986).

Il raddoppiamento che rende le forme speculari, simmetriche rispetto all'orizzontale, contravviene ad un'altra delle regole gestaltiche che vuole che siano percepite come figure le forme simmetriche e più semplici, come sfondo le asimmetriche e irregolari.

La parete occupata dalle 31 tele diventa uno spazio di movimento. Ciascuna forma (negativo? Positivo? Vuoto? Pieno?) sembra navigare: da sinistra verso destra o al contrario. Gode di un dinamismo che i vuoti, con profili appuntiti, come frecce, sembrano irradiare, ciascuno, all'insieme.

In catalogo e in modi diversi *China* (2000), *I pieni e i vuoti si somigliano ma non nella forma* (1991), *Simmetria impilabile* (1990), *Forme senza titolo* (1990), *Forma simmetrica*, (1991), *In forma*, (1994), *In pugno*, (1994), *Contenuto senza contenitore* (1992).

Il soggetto dell'immagine porta l'attenzione su cose di poco conto. Essa è la base di partenza per sperimentare la tenuta del nostro occhio e i meccanismi di percezione che rendono l'esperienza unica, soggettiva, che si sviluppa in un tempo, che deriva da un'immagine ambigua, costruita disassata rispetto alla realtà, manipolata e tradotta pronta per

essere ri-tradotta dal nostro sguardo.

Ciò che vediamo è una costruzione, frutto di convenzioni e normalizzazioni. Pancrazzi lavora costantemente per de-normalizzare normalizzando in modo atipico, de-costruire ri-costruendo, mettendoci continuamente di fronte a immagini che mettono alla prova la loro tenuta di fronte al nostro occhio, e che all'occhio restituiscono variazioni: guardiamo un'immagine che guarda noi e questo dialogo avviene nell'arco di un tempo che è anch'esso fattore di cambiamento e trasformazione.

Pancrazzi lavora a partire da fotografie che sono la certificazione di un fenomeno che si manifesta in un tempo e uno spazio. Da lì, da quel supporto e da quella epifania, l'artista parte per processi di decostruzione, rielaborazione e restituzione ciclici e variati ricercando l'instabilità che quel processo produce.

Interno Negativo del 1994, in mostra, è, di nuovo, una natura morta. Materiali di lavoro collocati su un piano. Pancrazzi dipinge non l'immagine originale ma il suo negativo fotografico e rappresenta i colori attraverso i loro complementari (l'immagine positiva si ritroverebbe, in digitale, invertendo i colori).

La stampa in analogico, come la pittura, mescola pigmenti, dunque il processo deve partire dalla sintesi sottrattiva e prodotto in CMYK (secondo sintesi additiva – RGB – viene prodotto tutto ciò che viene veicolato attraverso mezzi che producono luce).

Fuori Registro CMYK (1995), è dunque il grado zero dei parametri dei colori percepiti in pittura come nella stampa fotografica.

Fuori Registro (1995) rappresenta un tavolo di lavoro: l'immagine è ottenuta proiettando una fotografia su carta velina appoggiata sulla parete che viene rilevata con la tecnica del frottage. La figura, prodotta dal fascio di luce, immateriale, trova corpo e consistenza attraverso la grana della parete rilevata dalla grafite. L'immagine (fatta di luce) si fa corpo (opera) attraverso la materia (il muro).

In *Bottiglia Perfetta* (2012), al contrario, l'immagine trova un corpo immateriale (non lo si può toccare, usare ma esiste come immagine) attraverso la messa in opera di un dispositivo (i due bicchieri pieni d'acqua) e luce proiettata. In *Tre piede* (1998, in mostra) – un soggetto, quello del treppiede, molto e variamente frequentato da Pancrazzi come costante riferimento alla fotografia e al rapporto dello strumento con l'occhio (si veda, in catalogo, anche *Innalzatore di Simmetria* del 1991, un treppiede per microfono audio trasformato) – è presente fatto di luce ma assente in quanto oggetto. L'immagine si moltiplica: dallo specchio (come forma che è il vuoto lasciato dalla vernice bianca che lo ricopre, positivo o negativo anch'esso) come proiezione di luce che riflette sullo specchio e investe la parete. L'occhio dell'artista, così come quello dello spettatore, è sempre il parametro attraverso il quale l'opera si manifesta. La sua altezza fa l'opera come la sua distanza dall'oggetto è misura dell'opera.

In catalogo *Sei piede* (2003): due stativi saldati insieme, uno capovolto sull'altro, all'altezza dell'occhio. Peso dell'opera, pressione fisica si concentrano nel punto di saldatura, nucleo di azione generata da un "lavoro" che si irradia per tutta la struttura che sembra premere

sul pavimento e sul soffitto.

Bianco

In *Fuori Registro* (2011) il fogliame si manifesta attraverso i bianchi stesi progressivamente a rappresentare ciò che, nella fotografia proiettata sulla tela, è luce, costruendo sia un positivo che un negativo, una pittura che trova la sua consistenza nel mettere, nel costruire fisicamente il vuoto e dare corpo alla luce, dove nella fotografia ci sono i vuoti e nella realtà l'oggetto non c'è.

Il "fuori registro" indica una sfasatura, che nella stampa è un errore dovuto alla non coincidenza delle lastre tipografiche dei vari colori di stampa che provocano un disturbo nell'immagine oppure, in caso di testi, è l'errore che provoca lo sdoppiamento delle lettere.

L'immagine si costruisce attraverso un tempo "sfasato": quello della stratificazione del colore sulla tela e quello del tempo attraversato dall'artista nell'esecuzione e compimento dell'opera.

Quel tempo che colloca l'immagine in un processo di relazione con lo spettatore – e dunque una relazione che si instaura tra artista e spettatore e che si costruisce attraverso l'opera – in uno spazio e in un tempo dinamici e necessari ma che stabiliscono una condizione permanente di "fuori registro" temporale.

In catalogo *Vedere ed essere visti* (1990) e *Apparizione di monocromo* (1993) rappresentano gli inizi di questa ricerca.

Fuori registro è un monocromo: una riduzione in termini cromatici che non è una riduzione formale. La rigogliosità delle fronde degli alberi è barocca, l'immagine continua ad avere un grande potere seduttivo. Ma non è la natura ad essere l'elemento di attenzione né lo stare dentro a una porzione ingrandita e isolata di un paesaggio: il bianco diventa il luogo della possibilità ricettiva, simile a quanto vide John Cage nei *White Paintings* di Rauschenberg: non un vuoto ma uno spazio di possibilità infinite in risposta agli stimoli e alle sollecitazioni del mondo.

La distanza è sicurezza / Disturbi

Questo titolo che Pancrazzi dà a due opere, un olio del 1995 e una scultura in ceramica a vocazione ambientale del 2003, risuona oggi come un mantra sinistro.

La distanza a cui si riferisce Pancrazzi è quella legata al rapporto occhio-opera.

In mostra *Senza Rete*, (Genova) del 2011 e *In Grid* del 2018. Nel primo la rete è l'elemento di disturbo per la pittura. L'immagine del Ponte Morandi si forma sia dal colore trattenuto dalla rete sia dalle sue ombre proiettate sul pannello di fondo: la profondità si costruisce sulla distanza tra rete e supporto.

Nel secondo l'immagine dell'aereo in volo (una fotocopia con pennellate di smalto) viene allontanata dal nostro sguardo. Per metterla a fuoco dobbiamo spostarci (occhio e corpo) ora di lato, ora più lontano.

Le reti funzionano come griglie e non possiamo non ricordare le pagine che Rosalind Krauss dedica all'argomento (ne *L'originalità dell'avanguardia* peraltro leggibili in italiano proprio grazie al lavoro di traduzione di Elio Grazioli). La griglia rappresenta, in epoca mo-

dermista, l'antimimetico, l'antinaturalistico e l'antinarrativo.

L'arte non è conoscenza del mondo ma è un mondo a parte.

Per Pancrazzi l'immagine, anche se interpretabile, reclama un posto non nel mondo della natura ma in quello del concetto, non è rappresentativa se non di un processo interno che parte dalla percezione e ritorna nel mondo attraverso la soggettività dell'esperienza. Che è variata, variabile, imperfetta, dinamica e dunque vitale.

Il disturbo è ciò che genera difformità e dunque dinamismo.

Altri disturbi sono utilizzati da Pancrazzi. Alcuni hanno a che fare con la trasmigrazione delle immagini attraverso i media quindi con la manifestazione dell'immagine "incarnata" in medium diversi. Soprattutto il passaggio dal micro al macro di un'immagine prelevata da una stampa può mostrare il retino ingigantito che Pancrazzi negli anni Ottanta evidenzia con i suoi bianchetti (in catalogo *Bianchetto*, del 1989, dove cancella la figura conservando la grana dei pixel che denuncia il retino del processo di stampa, e *Bianchetto*, 2001). Oppure nel passaggio da un medium (la fotografia) ad un altro (il mosaico) fa sì che l'immagine si sgrani (*Alta definizione*, 2006).

In *Sottofondo* del 1998, il disturbo si concretizza in un gesto. Si tratta di una macchina per fototessere preparata nella stazione della metropolitana di Porta Venezia, a Milano. Il gesto è quello di togliere il fondo della cabina fotografica e lasciare che la videocamera – che in modo standard realizza il video i cui frame, selezionati, costituiscono i ritratti fotografici, colga non solo la figura ma lo sfondo. La rimozione della parete di fondo lascia alla creatività del soggetto modi e luoghi, lasciando che le persone si allontanino continuando, in modo variato, a fornire un servizio delegittimando lo standard richiesto per le certificazioni fotografiche ad uso di documenti.

Tempo

Polvere contemporanea 1, 2, 3 sono tre fotografie del 2012 che mostrano, in dimensione macro, ciò che succede su un piano in un periodo di tempo: l'accumulo della polvere che l'ingrandimento trasfigura in pulviscolo dorato in uno spazio misterioso. La messa a fuoco ora di molti granelli, ora di uno dà un ritmo quasi narrativo alla serie. Dà conto del passare del tempo attraverso il deposito della polvere su un piano, in un luogo.

Un micro avvenimento che si colloca in un tempo e in uno spazio, le cui evoluzioni costituiscono un rimettere costantemente in gioco i parametri di "qui" e "ora" trasformandoli in un "là" e "poi".

Il suo spazio vuoto e l'accumulo di polvere e piccoli residui costituiscono il soggetto di *Polvere contemporanea (assenza di Roland)* del 2012, stampata su cartoncino indiano industriale, il materiale su cui la macchina avrebbe stampato nella sua nuova vita. Il soggetto è lo spazio dell'assenza della macchina tipografica offset Roland Ultra 1968 dello stabilimento Gea di Milano – utilizzata per realizzare *Polvere contemporanea 1, 2, 3* – in seguito al suo trasferimento in India. Il tempo è quello necessario per la realizzazione dell'opera, per la constatazione di un processo.

Esperimenti impossibili e simbolici (*Autoritratto ricalcando il tempo* del 1984, *Ricalcando tutto* del 1987) che sovrappongono tempo di creazione e tempo di visione, tempo dell'artista e tempo dell'opera e dello spettatore.

In catalogo *Temporundum*, un'installazione del 2008 costituita da orologi coperti di schegge di vetro. Il vetro, trasparente e che lascia filtrare la luce, riflette e confonde l'immagine, rendendo impossibile la lettura dell'ora. Il titolo si rifà a quel gruppo di opere di cui la prima è del 1997: *Carborundum*, una Fiat Regata turbodiesel dalla superficie coperta interamente da schegge di vetro. Alla Fiat sono seguite la Renault Megan (2002), una Vespa e un'Ape Piaggio (*Aperundum* e *Vesparundum* entrambe del 2007), una Maserati (2007). Tutte perfettamente funzionanti, hanno viaggiato su strada sommando, negli occhi dei presenti, l'immagine di un oggetto in movimento al disturbo della frammentazione delle superfici ricoperte di vetro.

Il carborundum, nome commerciale del carburo di silicio, è materiale ceramico altamente abrasivo, classificato come uno dei materiali più duri. Le automobili, gli oggetti, diventano minacciosi, taglienti, spigolosi. La loro forma si disintegra, la loro irriconoscibilità ci mette a disagio. Reclama uno sforzo di concentrazione e attenzione.

I titoli rimandano anche al gerundio come modo indefinito del verbo che indica un processo riferito a un altro avvenimento. Dunque rimandano a una sequenza temporale – di contemporaneità o di anteriorità o, nel caso della perifrasi progressiva, a una forma di continuità.

Il materiale più trasparente, il vetro, che più permette il passaggio della radiazione luminosa diventa un elemento di disturbo nella moltiplicazione dell'immagine a partire dal punto di vista, dunque da una posizione fisica dell'occhio (e del corpo) nello spazio.

Quegli oggetti sfuggenti allo sguardo, minacciosi nella forma, trasparenti e imprendibili si amplificavano perché destinati a muoversi in un paesaggio.

Questa mostra ha iniziato a prendere corpo a partire da una pratica. Che è l'equivalente di un punto di vista (una prospettiva?) "variabile e variato". Che procede inevitabilmente per tentativi e ribaltamenti, proietta sé stessa in un paesaggio di possibilità. Fa i conti con vuoti e pieni. Per me le presenze costruiscono plasticamente le assenze.

La mostra è per me l'equivalente di un piano: sul piano si misura il tempo (quello dell'artista, il mio), si affilano strumenti che non sembrano mai abbastanza pronti. La mostra evolve, torna su i suoi passi, riprende materiali d'archivio, li rigenera alla luce di un punto di vista prospettico e li ribalta in un presente constatandone la tenuta.

Shadows, projections, upendings, sudden empty spaces and inversions

Ilaria Mariotti

Publication of this image-rich volume was deemed desirable not only in order to contextualise the exhibit which has prompted its publication, but also because, as Luca Pancrazzi himself maintains, books represent the occasion to order, to measure and test the staying power of the constant, daily practice which his art requires.

His studio is an ample, orderly, clear and bright place. It could not be but so. Light, which is a specific component – one of his most often used materials and conceptual subjects –, must reveal itself, but at the same time melt away as necessary, harden here and soften there. It is the light entering from the generous windows, certainly, but more frequently projected light, such as that from a photocopier, which Pancrazzi uses to recycle an image – often from his vast personal photographic collection – either plainly revealing its original medium (newspaper clippings), or furnishing it with a new body (from digital image and painting).

Shadows, projections, upendings, sudden empty spaces and inversions has been conceived to bring into focus not so much one theme, one facet of Pancrazzi's artistic research, as much as to reconstruct some of his concerns and methods – in a search among his vast body of work for germinal pieces which have produced strands of artistic research or intuitions that have led elsewhere. It is not an exhibition of attempts, but one that traces a path rich in deviations.

The exhibition opens with *Città ideale* (*Ideal City*): a never-exhibited work from 2008. It occupies the central space from which two side wings of the exhibition emerge. *Città ideale* is a phantasmagorical projection of the shadows of small objects arranged on a rotating circular base illuminated by bright lights. And so, across the walls they glide, in a perpetual journey – buildings and skyscrapers, industrial buildings, as well as rather more urban structures. They rise, small on the right, are quickly magnified, and then set on the left, still varied in size. The high-intensity lights allow them to be perceived alternately in a sequence of phantasmagorical scenes of persuasive, progressive distances and alternations.

These objects, which so pervade the walls, are actually trifling little things, basically the discards of studio work: parts stripped from old television cameras and computers, a cone-capped tube of glue that immediately becomes a futuristic spire, tiny fragments of technology.

Città ideale is a magical device, able to bewitch and hypnotise with its apparitions, using technology that is by no means sophisticated, but nearly simple handicraft. But, it is also a projection framed by the vertical and horizontal red lights produced by the laser level set on the base together with the other objects. An apparition and a plane projection, it is magic upended on coordinates that determine a position, and hence space and time. This element is the variation made to the original version for its first public exhibition.

It is thus a city projected, though not represented, phantasmagorical, but which nevertheless becomes interpretable thanks to the play of depth and proportions emanating from real objects transfigured and dematerialized through rotation. The transfiguration is possible by virtue of the movement and the continuous destabilisation of our point of view. We are distant, and yet a moment later, we are near. Or rather, our eye draws near and gets progressively farther. We are fixed in space, yet in motion in time.

Luca Pancrazzi is a painter. He practices his art analytically, constantly questioning the history of the artistic discipline, its technical and material characteristics, and the appearance of an image in a two-dimensional field. Pancrazzi reaffirms this interest, intermittently, but ceaselessly, beginning with his 1985 *Autoritratto come pittore* (*Self-portrait as a painter*). He shows us his tools, as in the works *20-30* and *20-50*, both from 1985, and *Chine* (*Indian Inks*, 1984), his painting materials (which would later become sculptures such as *Il colore dello scultore* (*The Sculptor's colour*, 1992), and *Tubetto* (*Small tube*, 1991), the residues of his painting and photocopying, the day-to-day nature and essential methodicalness of his work, his palettes, which are compacted and transformed into three-dimensional objects as in *Cubare il cubabile* (*Cubing the cubable*) and *Quadrare il cubabile* (*Squaring the cubable*), both from 1994, and *44*, a 1984 work. He is a painter because he paints. But he is a painter who makes the perceptual process itself the focus of his attention. What motivates him is construction of a device that seizes the gaze, that produces information that the brain elaborates, and that makes the visual experience a wholly personal one, triggering a series of mechanisms that continually break with the rules. These breaks, these tricks and twists, this continuous work, this use of perceptual mechanisms (and hence the rules of composition, of structuring space, of chromatic relations), give rise to a complex, multifaceted, coherent artistic excursion, formed by a variety of experiences, of diverse forms (painting, sculpture, photocopies, sketches), materials, and media (photo, installation). Pancrazzi the painter has since the beginning sought to manifest the process of painting. He seals the moment he completed a work by affixing the hour and minute as his signature: works that are quick, informal gestures (in catalogue *10:37*, 1983), works that use mixed media, shuffling the cards of painting and photography (*4:21*, 1982, where he intervenes with ink and graphite on a photographic negative). The work dilates in time and space and thereby challenges certification of the experience's conclusion (doing? seeing?). He paints pictures of paintings: in his work *Ottone Rosai* (1983) the subject disappears, leaving only the title as witness, and the picture is mapped out by the frottage that reveals the frame's form and subject, attesting to its physicalness, while its content cannot be discerned. He neglects the pictorial subject and represents the object, as in *A4 in A3* (1985), where a sheet of A4 paper is retraced on a larger sheet, revealing only its dimension through its thick border.

He experiments with the solidity of materials and works on errors and the loss of control: he employs industrial varnishes, tests their reactions in unconventional juxtapositions, as in *Ferox contro Nal Rust* (*Ferox vs Nal Rust*, 1990). He addresses the unfinished and the impossibility to pictorially resolve a central part of the image, the eyes (*O.B.L.*, 2000).

His images are found, plucked from magazines and newspapers, and removed from their contexts to create word play through painting, as in *Una certa luce sinistra* (*A Certain Sinistral Light*, 1990 and 1992), a series of portraits of criminals drawn from news item photos, in which the 'sinistral light' describes a temperament, as well as an ethical and moral judgment, and in painting becomes a light 'from the left'. They are gathered up and pictorially re-contextualised in imaginary interiors or represented themselves in magazines, as in *Una certa luce sinistra, collocazione n. 1* (*A Certain Sinistral Light, arrangement no. 1*, 1990) and *Interno (collocazione sinistra)* [*Interior-left (left placement)*], 1992.

The images are often taken from Pancrazzi's photograph collection. Thus, photography often gives rise to the image. First comes the subject, which is not the 'thing', but the per-

ception of an eye that uses a technological instrument operating, in a more or less complex fashion, through light. Then the image starts to stir, to cancel itself out, to fall to pieces and betray the perspective or the rules of constructing a three-dimensional image on a two-dimensional medium – those rules that make our brains believe in that depth, foreground and background, centre and periphery actually exist, that there exists a history of our gaze, a time during which our eyes wander over the pictorial surface.

Pancrazzi is attracted by all that is technology and technique applied to optimise a product, or by that which is an expression of organization through the study of form – the exercise of aesthetic reasoning that moulds material, and optimises the structure of objects as well as environments. *Affinatore, macchina per aria fina* (*Refiner, Fine Air Machine*, 1995) represents a fan turned into a surreal object by the application of razor blades, while *Uomo Bomba* (*Man Bomb*, 1993) is from a newspaper clipping and focuses attention on the electrical mechanisms of an explosive device.

Objects on a plane and still lifes

The exhibition is prepared as a plane on which objects have been arranged. However, the plane is more particularly also a work surface on which are laid out instruments that continuously call into question not only the construction of the image, but also and especially our variable, varied perception. Through this process of construction and destruction of thesis and antithesis (true, false, macro and micro, full and empty) not only our eyes are called on to participate in the process, but our whole bodies, as well, in a continuous questioning of where we are and when we are: there, where in one instant we are looking at an image, and where an instant later how we see is no longer the same.

A still life is by definition a representation of inanimate objects in two dimensions. Historically the still life is a kind of painting that functions as an allegory: it reminds us that everything in the organic world changes, degrades and dies. The time of beauty and fertility, of radiant colours and the firm shapes that we so enjoy contemplating, attacked by ever more devastating imperfections, is transformed into the time for meditation so necessary to face death with greater serenity.

But the still life is a genre that allows addressing spaciality, the relation between forms, ever aware of the characteristics and the finiteness of the pictorial space, which is the canvas. Cézanne's still lifes show fruit and objects that constantly seem to slip out of the open plane on which they lie. The realistic representation and three-dimensional effects given to grapes and apples, also achieved through vivid oil colours (oil colours appeared in northern Europe precisely in order to provide realism, which aimed to rekindle the desired visual pleasure), progressively gave way to abrupt spatial swerves – incongruities that definitively force us to realise that what we see is not an imitation of reality (in beautified form), but the conceptual process of the artist who works paint to impel or elevate the surface, which is the work space and epiphany of the image.

Interno (Natura) [*Interior (Nature)*, 1991] is a small oil on wood panel: a still life painted from life in which shadowless, weightless, but coloured objects alternate with dark ones, as if the latter were incongruous shadows of the former. This is the first painting in a series of still lifes depicting objects drawn on a plane – a worktable. Pancrazzi named them *Interni* (*Interiors*), a title that pays homage to this type of painting, in which the subjects are taken from

images published in office furniture catalogues from the 1960s and 70s or from brochures on operational industrial structures. Thus, Pancrazzi is referring to a tradition by practising the 'how', while dampening the 'thing'.

Interno (Natura Fuori Fuoco) [*Interior (Nature Out of Focus)*, 1992] represents objects on a plane that continually challenge the eye: nothing is in focus. Practising in painting that which distinguishes photography from reality, he makes it a subjective experience that has to do with depth and time. Everything is uncertain, nothing is representation, everything is theory, experience, verification. Pancrazzi doesn't represent bodies, and by way of declaration of this, he doesn't paint shadows, he muddles shadows and objects. That which he lays on the plane are colours, and therefore light. The shadows declare his renouncing the mimetic goal of painting; they are elliptical (as in the 2012 series *Shadowland*, on display) and remain as the sole traces of absent objects.

As painting is not mimesis, it can challenge the concept of 'true' and 'real'. On display and in catalogue are a number of works that question the indisputability of the instruments that are supposed to scientifically certify phenomena or the physical characteristics of objects. Among these, the Pantone brush paintings, which fail to certify the chromatic equivalence between what we see painted and the classification of colours according to a universal language that defines them based on a code, independently of the medium, the light, the subjectivity of our perception, and the material [*Control Patches*, 1991 and *Senza Titolo (Untitled)*, 1993, both on display].

In this same vein is the frame counter lenses that magnify only themselves, and which are actually real objects set in different dimensions, one inside the other [*Polvere Contemporanea (Contemporary Dust)*, 2019, on display]; *Lentino, ma non troppo (Slow/Lens, but not excessively)*, 2003, in catalogue in different configurations). Finally, there is the video camera that films its own disassembly and reassembly, in a sort of tautological loop (*Skip Intro*, 2003, on display).

For Luca Pancrazzi perception means becoming aware of the world, but as the world is not the sum of objects alone, discarding, dissymmetry and omission can afford a dynamic, vital view of the work in the world which is both non-contemplative and participative.

Figure and background, positive and negative

I pieni e i vuoti si somigliano, ma non nel numero (*The full and empty spaces are alike, but not in number*) is a 1992 work made up of 31 expressly arranged canvases. Each presents voids in the shape of an everyday solid object that is duplicated on the horizontal. A number of these empty spaces correspond to each solid and therefore take on significant weight in the paintings. They allow the viewer to discern what the object is, making its perception possible without however explicitising it. What do we focalise on mostly – the figure or the background? Which is more important in each painting? And moreover, which is the figure and which is background? Hence, what do we direct our attention to? What do we focus on? Here, our perception, which is subjective, is directed by the objects that are not actually bodies being given bodies, prompting an ambiguous and, in turn, subjective focalisation.

The relation of figure to background (which according to Gestalt psychology is among the primary rules of the perceptual organization of imagery) is fundamental to the construction

of the narrative: in photography (through focalisation of foreground elements on a background), like in cinema (calling our attention to what would seemingly be secondary). In painting the relation of figure to background is dramaturgical: equally so if a subject is camouflaged within the background, as in *Un Tubo (A Tube)*, *Barattolo di plastica bianco dentro al paesaggio (White plastic bottle in the landscape)* and *Senza titolo (Untitled)*, all from 1986 (in catalogue).

The doubling that creates the mirrored, horizontally symmetrical shapes violates another of the Gestalt rules, by which the perceived foreground figures are supposed to be the simpler, symmetrical forms, while background elements are asymmetrical and irregular.

The wall bearing the 31 canvases becomes a space for movement. Each form (Negative? Positive? Empty? Full?) seems to sweep from left to right, or vice versa. They are imbued with such dynamism that the empty spaces, whose profiles are as sharp as arrows, seem to radiate, alone, or all together.

In catalogue in different configurations: *China (Indian Ink, 2000)*; *I pieni e i vuoti si somigliano, ma non nella forma (The full and empty spaces are alike, but not in form, 1991)*; *Simmetria impilabile (Stackable Symmetry, 1990)*; *Forme senza titolo (Untitled shapes, 1990)*; *Forma simmetrica (Symmetrical shape, 1991)*; *In forma (In shape, 1994)*; *In pugno (In hand, 1994)*, *Contenuto senza contenitore (Containerless contents, 1992)*.

The subject of an image calls attention to things of little account. It is the point of departure for experimentation on the staying power of our eye and the perceptual mechanisms that make an experience unique, subjective, that evolves over time and which derives from an ambiguous image, created in a shift from reality, manipulated, translated and ready to be retranslated by our gaze.

That which we see is a construction, the fruit of conventions and standardisation. Pancrazzi constantly strives to de-normalise by normalising in an atypical way, to de-construct. then re-construct, continually setting us before images that test their hold on our eyes, to which they render distinct variations: we look at an image that looks back at us, and this dialogue continues over a time span, which is also an element of change and transformation.

Pancrazzi's work begins with photos, which are the certification of phenomena taking place in a certain time and space. Hence, it is from such medium and epiphany that the artist sets out on the processes of cyclical, yet varied, deconstruction, re-elaboration and restitution, seeking the instability that such process produces.

Interno Negativo (Negative Interior, 1994), on display, is another of his still lifes, in this case depicting work materials set on a plane. Pancrazzi paints not the original image, but its photographic negative and represents colours through their complements (the positive image would be digitally restored by reversing the colours).

Analogue prints, like paintings, are made by mixing pigments, hence the process must begin with subtractive synthesis (or mixtures) and produced in CMYK (instead, additive synthesis – RGB – is produced by means of the colour of light transmitted by a medium). *Fuori Registro CMYK (Out of Register CMYK, 1995)* is therefore degree zero of the colour parameters perceived in painting just as in photographic prints. It represents a worktable: the image is obtained by projecting a photo onto tissue paper hung on a wall where it is

brought out through the technique of frottage. The figure, produced by the (immaterial) light rays finds body and substance through the grain on the wall created by the graphite. The image (made of light) becomes body (the work) through the material (the wall).

In *Bottiglia Perfetta* (*Perfect Bottle*, 2012), on the contrary, the image finds an immaterial body (it cannot be touched or used, but exists as an image) through the creation of a device (two glasses full of water) and projected light. In *Tre piede* (*Tri-foot*, 1998, on display) the subject – the tripod, which Pancrazzi has often used in various ways as a constant reference to photography and the relation of the instrument to the eye (see the mike stand transformed in *Innalzatore di Simmetria* (*Symmetry Enhancer*, 1991, also in catalogue) – is made present by the light, but is absent as an object. The image multiplies: the mirror (as a form, also positive or negative, represented by the void left by the white paint covering it) – a projection of light that reflects off the mirror and illuminates the wall.

The artist's eye, like that of the viewer, is always the parameter through which the work manifests itself. The viewer's height makes the work, just as her distance from the object is a measure of the work. *Sei piede* (*Six foot*, 2003, in catalogue) shows two camera stands welded together, one upside-down over the other, at eye height. The work's weight, its physical pressure, is concentrated on the welding point, the core of the action produced by 'work' that radiates through the entire structure, which seems to press on both the floor and the ceiling.

White

In *Fuori Registro* (*Out of Register*, 2011) the foliage manifests itself through progressively spreading white to represent that which, in the photo, is light projected onto the canvas, thereby creating both a positive and a negative – a picture that finds its substance in physically building the void and giving body to the light. The photo contains empty space, and in reality there is no object.

The term 'out of register' indicates a mismatch – a printing error due to the lack of alignment of the various coloured typographic plates, which disrupts the image in a print or, in the case of a text, causes a doubling of the letters.

The image is created through a time 'lag': both the stratification of the colours on the canvas and the time taken by the artist to execute and complete the work. This time involves the image in a relational process with the viewer, and hence establishes a relationship between artist and viewer mediated by the work, in a necessarily dynamic space and time, but which establishes a permanent condition of temporal 'out of register'. The works *Vedere ed essere visti* (*See and be seen*, 1990) and *Apparizione di monocromo* (*Monochrome apparition*, 1993, both in catalogue) represent the beginnings of this artistic research.

Fuori Registro is monochrome: a reduction in chromatic terms that it is however not a formal reduction. The lushness of the trees' leafy branches is baroque; the image continues to have great seductive power. But nature is not the attention-grabbing element, nor is our position within a magnified, isolated portion of landscape; it is instead the white which becomes the place of receptive potential, similar to what John Cage saw in the Rauschenberg *White Paintings*: not a void, but a unique space of endless possibilities in response to the stimuli and solicitations of the world.

Distance is safety / Disturbances

This title, which nowadays resounds as a sinister mantra, was given by Pancrazzi to two of his works: a 1995 oil painting and an environmental-themed ceramic sculpture from 2003. The distance to which Pancrazzi refers regards the relation of the eye to the artwork.

Two works on display, *Senza Rete, (Genova)* [*Without a Net (Genoa)*, 2011] and *In Grid* (2018), both make reference to a net. In the first, the net is the element disturbing the painting. The image of the Morandi Bridge is formed both by the colour adhering to the netting as well as its shadows projected onto the underlying panel: depth is rendered by the space between netting and panel. *In Grid*, instead, is a photocopy with enamel brushstrokes showing an airplane in flight as it moves off in the distance from our sight. In order to bring it into focus the viewer must move both eye and body, first side to side, then backing away. Nets, in essence are grids, and we cannot but recall the work that renowned art critic and theorist Rosalind Krauss dedicated to the matter (*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, which can be read in Italian thanks to the translation by Elio Grazioli). The grate represents, in modernist times, the anti-mimetic, the anti-naturalistic and the anti-narrative.

Art is not knowledge of the world, but a world apart. For Pancrazzi the image, even if interpretable, claims a place not in the world of nature, but in that of concepts. It is not representative, if not of an internal process that begins with perception and returns to the world through the subjectivity of experience, which is varied, variable imperfect, dynamic and therefore vital. Disturbance is what produces deformity, and hence dynamism.

Pancrazzi uses other types of disturbances, some having to do with the transmigration of images through the media, and hence demonstration of the image 'incarnate' in a different medium. Above all, the transition from the micro to the macro of an image drawn from a print manages to exhibit the magnified typographic screen that during the 1980s Pancrazzi highlights with his correction fluid, as in *Bianchetto (Correction fluid)*, 1989, in catalogue), in which he 'whites out' the figure, preserving the grain of the pixels that reveals the screen used in the printing process, or in the 2001 work, *Bianchetto*. He also achieves the same grain-enhancing effect through the passage from one medium (photo) to another (mosaic), as in *Alta definizione (High definition)*, 2006).

In his 1998 *Sottofondo (Background)*, the disturbance takes the form of a modification. It shows a photo booth in the Milan underground station 'Porta Venezia'. The modification here is that he has removed the backdrop of the photo booth, so that the video camera – which is standardized to shoot a video from which frames are selected to obtain the photographic portraits – captures not only the figure, but the background as well. Removal of the backdrop leaves up to the creativity of the subject the choice of place and manner, allowing people to back off, while still continuing, in a varied fashion, to offer a service, which is however delegitimised with respect to standards required of photo IDs.

Time

Polvere contemporanea 1, 2, 3 (Contemporary dust 1, 2, 3), 2012) are three photos that show, in macro mode, what happens on a flat surface over a period of time – the accumulation of dust, which the magnification transforms into fine gold dust in a mysterious space. The varying focalisation – here, many grains, there, just one – affords an almost narrative

rhythm to the series. It gives an account of the passage of time through the deposition of dust on a surface, in a given place. A micro event set in time and space, whose evolution constitutes a constant bringing into play the parameters of 'here' and 'now', transforming them into 'there' and 'then'.

Empty space and the accumulation of dust and small residua are the subject of *Polvere contemporanea (assenza di Roland)* [*Contemporary dust (absence of Roland)*, 2012] printed on Indian industrial cardboard, the material on which a machine would have printed, in its new life. The subject is the absent space of the Roland Ultra 1968 offset machine from the Gea factory in Milan – used for printing *Polvere contemporanea 1, 2, 3* – after its removal and transfer to India. The time is that necessary to execute the work, for verification of a process.

The impossible, symbolic experiments, *Autoritratto ricalcando il tempo* (*Self-portrait tracing time*, 1984) and *Ricalcando tutto* (*Tracing everything*, 1987), superimpose the time of their execution and the time of their viewing, the artist's time and the artwork and viewer's time. The 2008 installation *Temporundum* (in catalogue) is made up of clocks covered with glass shards. The glass is transparent and allows light to filter through, reflecting and jumbling up the image, making it impossible to read the time. The title refers back to a group of works, the first of which is the 1997 *Carborundum* of a turbo-diesel Fiat Regata whose surface is entirely covered by glass shards. The Fiat was then followed by a Renault Megan (2002), a Vespa and a Piaggio 'Ape' (*Vesparundum* and *Aperundum*, both from 2007), and finally a Maserati (2007). All in perfect working order, they travelled along roads, adding, in the eyes of those present, the image of an object in motion to the disturbance of the fragmented surfaces covered in glass.

Carborundum, a commercial name for silicon carbide, is a highly abrasive ceramic material, classified as one of the hardest minerals. The automobiles in the installations, the objects, become threatening, sharp, barbed. Their shape disintegrates, their unrecognisableness makes us uneasy. Viewing them calls for an effort of concentration and attention.

The titles also make use of the Latin gerund, a non-finite verbal form that indicates a process that refers to another event, and hence to a temporal sequence – of contemporaneity or priority, or in the case of the progressive aspect, to a form of continuity.

Glass is amongst the most transparent materials, and the more it allows the passage of visible EM radiation, the more it becomes disruptive element by multiplying the image with respect to the point of view, that is to say, from the physical position of the eye (and body) in space. These objects, fleeing the gaze, threatening in their shape, transparent and ungraspable, are amplified because they were designed to move across a landscape.

This exhibit began to take shape beginning with a practice, which is the equivalent of a 'variable and varied' point of view (a perspective?), which inevitably proceeds by trial and error, and upendings, and projects itself onto a landscape of possibilities. It contends with full and empty spaces. I believe that absence is created plastically by presence.

As I see, the exhibition is the equivalent of a flat surface: time (the artist's, mine) is measured on a plane. Instruments are honed, but never seemingly ready enough. The exhibition evolves, goes back on its own tracks; it draws on archived materials and regenerates them in light of a perspective point of view and upends them in the present to check their staying power.



da sinistra a destra / from left to right

Paesaggio di prossimità, 2020

Senza titolo, 1993

I pieni e i vuoti si somigliano, ma non nel numero, 1992

Polvere Contemporanea, 2019

Skip Intro, 2003



Polvere Contemporanea, 2019
 alluminio, plastica, vetro
 aluminium, plastic, glass
 tre lenti misure diverse, il più
 grande / three different sized lenses,
 the largest cm 13,5x13,5x9,5





Senza titolo, 1993
grafite e acrilici su carta / graphite and acrylics on paper
cm 70x100



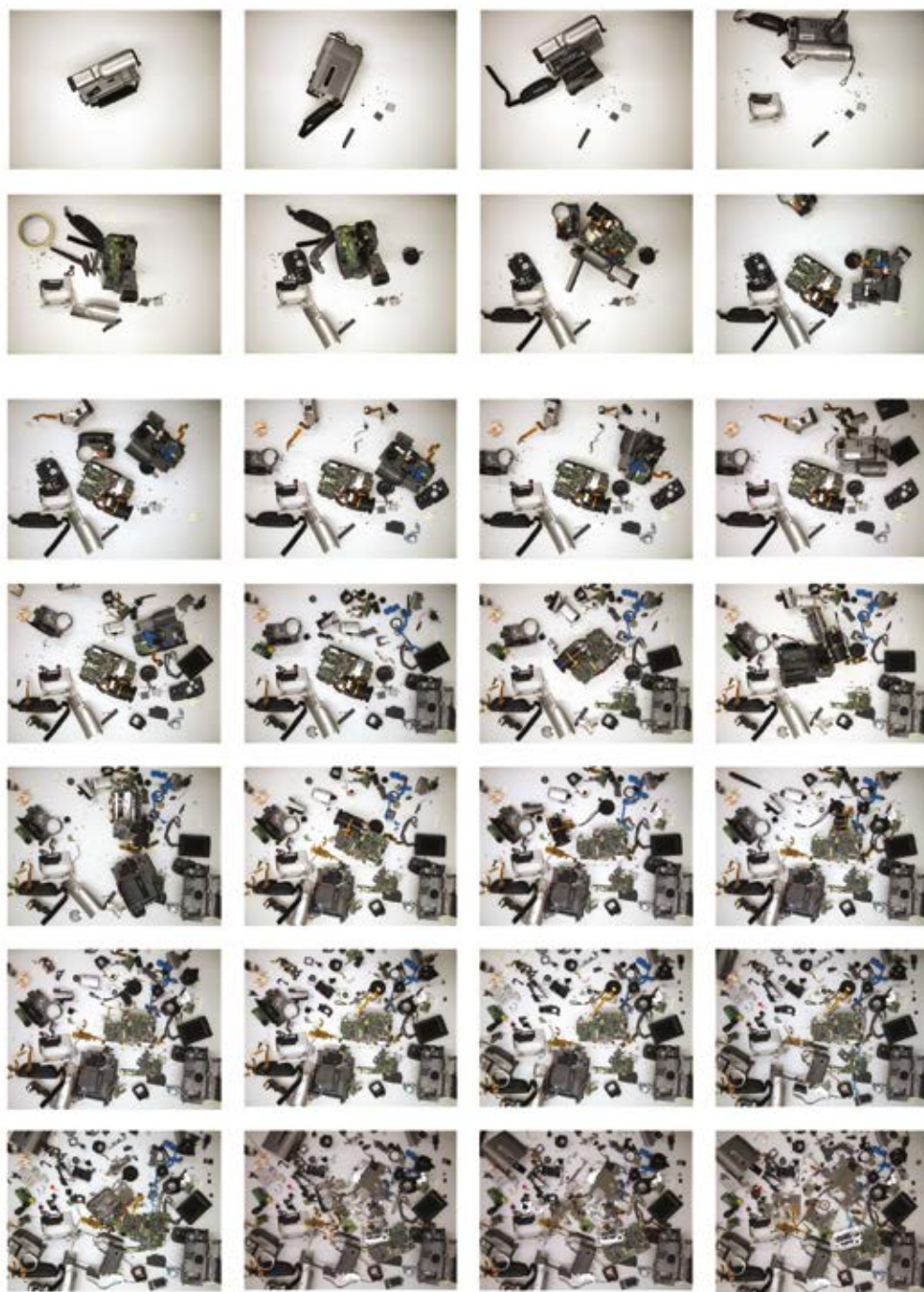
Control Patches, 1991
olio su tavola / oil on wood panel
cm 30x30



da sinistra a destra / from left to right
I pieni e i vuoti si somigliano, ma non nel numero, 1992
Skip Intro, 2003

Skip Intro, 2003 >
 video, 29'



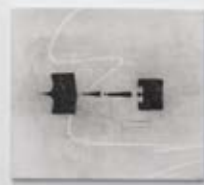
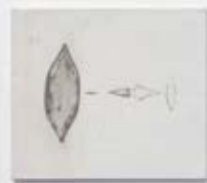
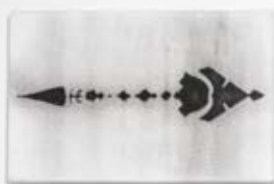


Skip Intro, 2003
video, 29'

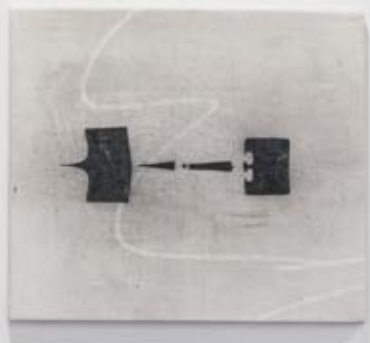
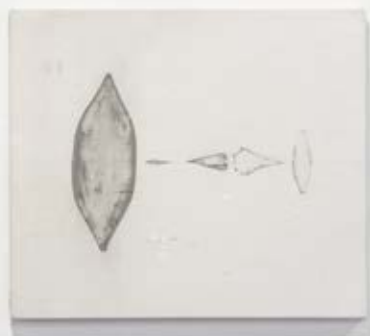
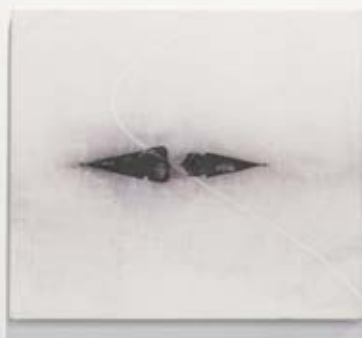
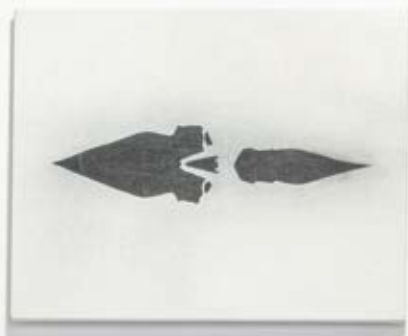
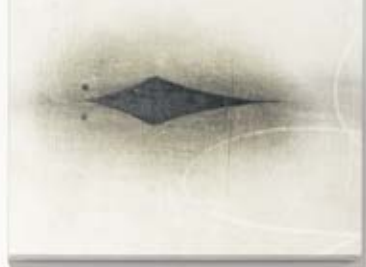
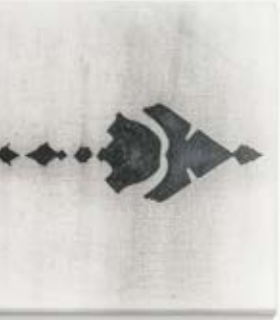
pp. 34-37

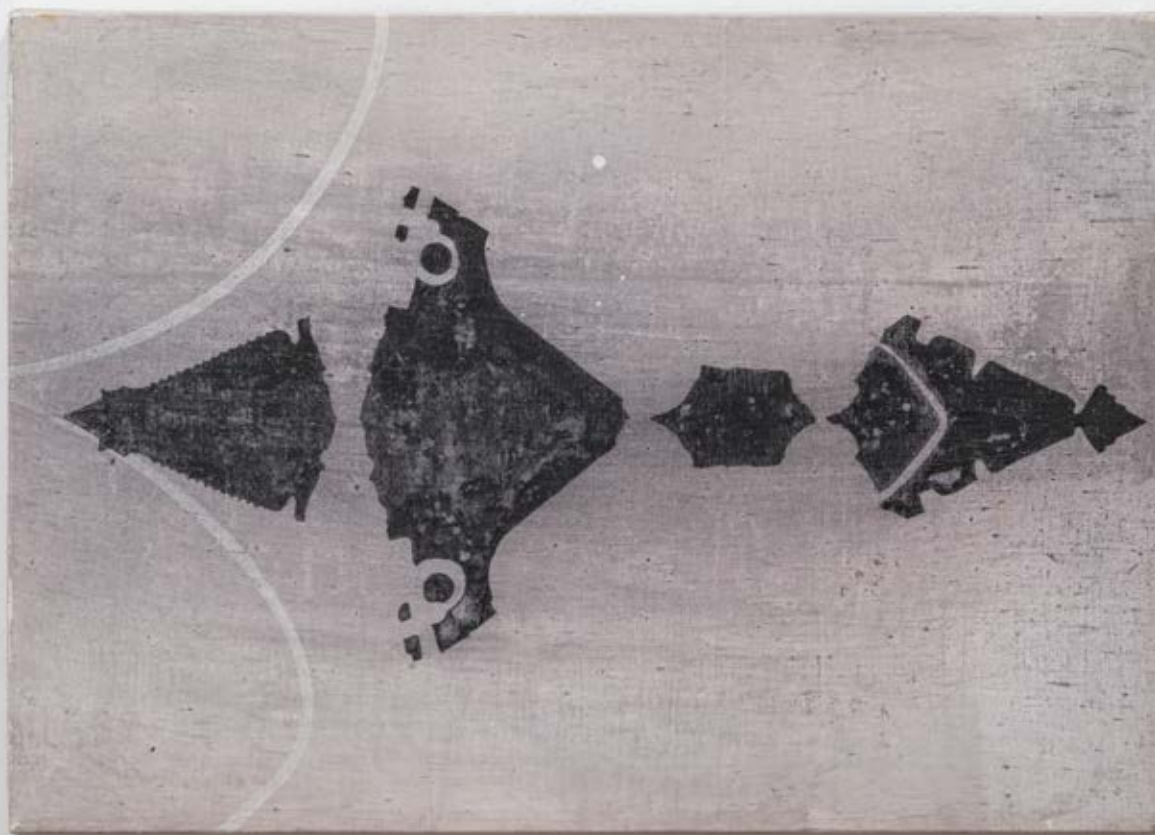
I pieni e i vuoti si somigliano, ma non nel numero, 1992
inchiostro su 31 tele preparate / ink on 31 prepared canvases, cm 35x50-cm 45x50

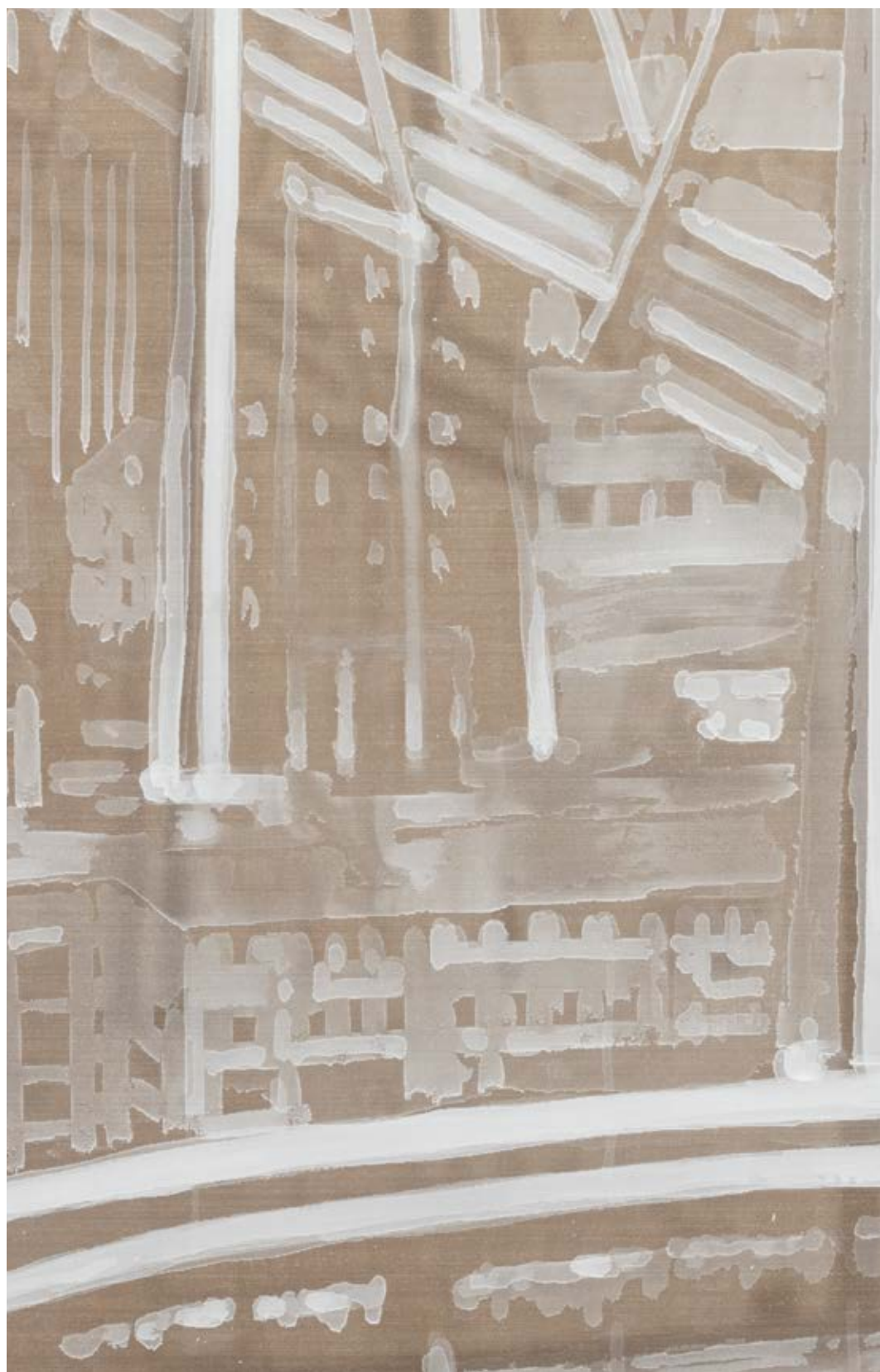














Senza Rete, (Genova), 2011
acrilico su rete metallica / acrylic on metal mesh
cm 97,5x142

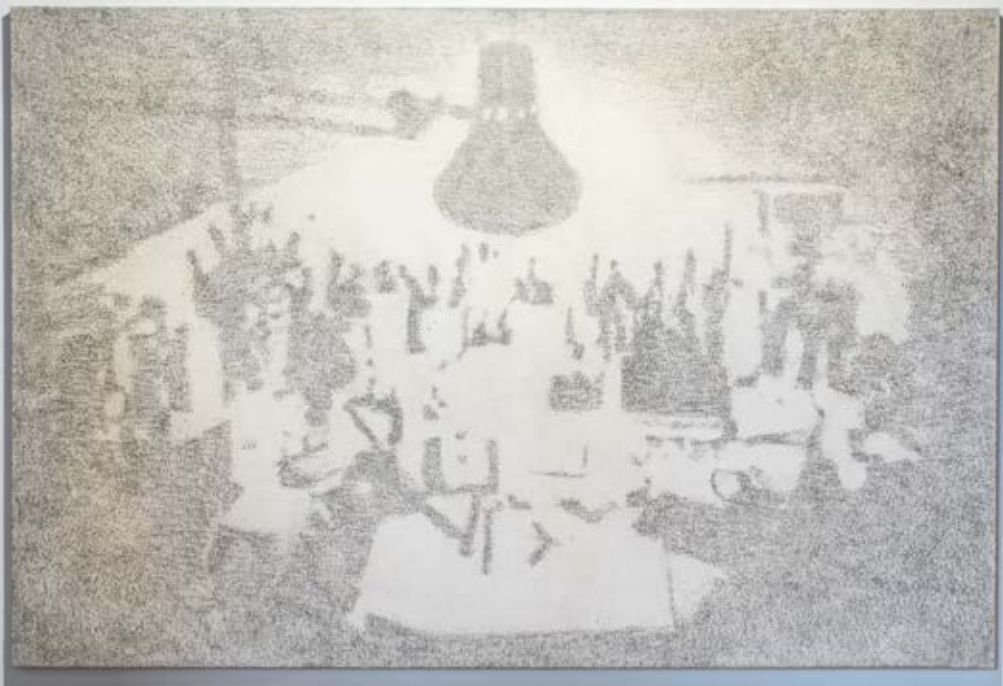


In Grid, 2018
smalti su fotocopia con rete metallica e cornice / varnish on photocopy with metal mesh and frame
cm 42,5x30





Fuori Registro, 1995 >
grafite su carta velina intelata / graphite on tissue paper on canvas
cm 100x140





Paesaggio di prossimità, 2020
grafite su tela / graphite on canvas
cm 10x100

Interno Negativo, 1994 >
olio su tela / oil on canvas
cm 70x100

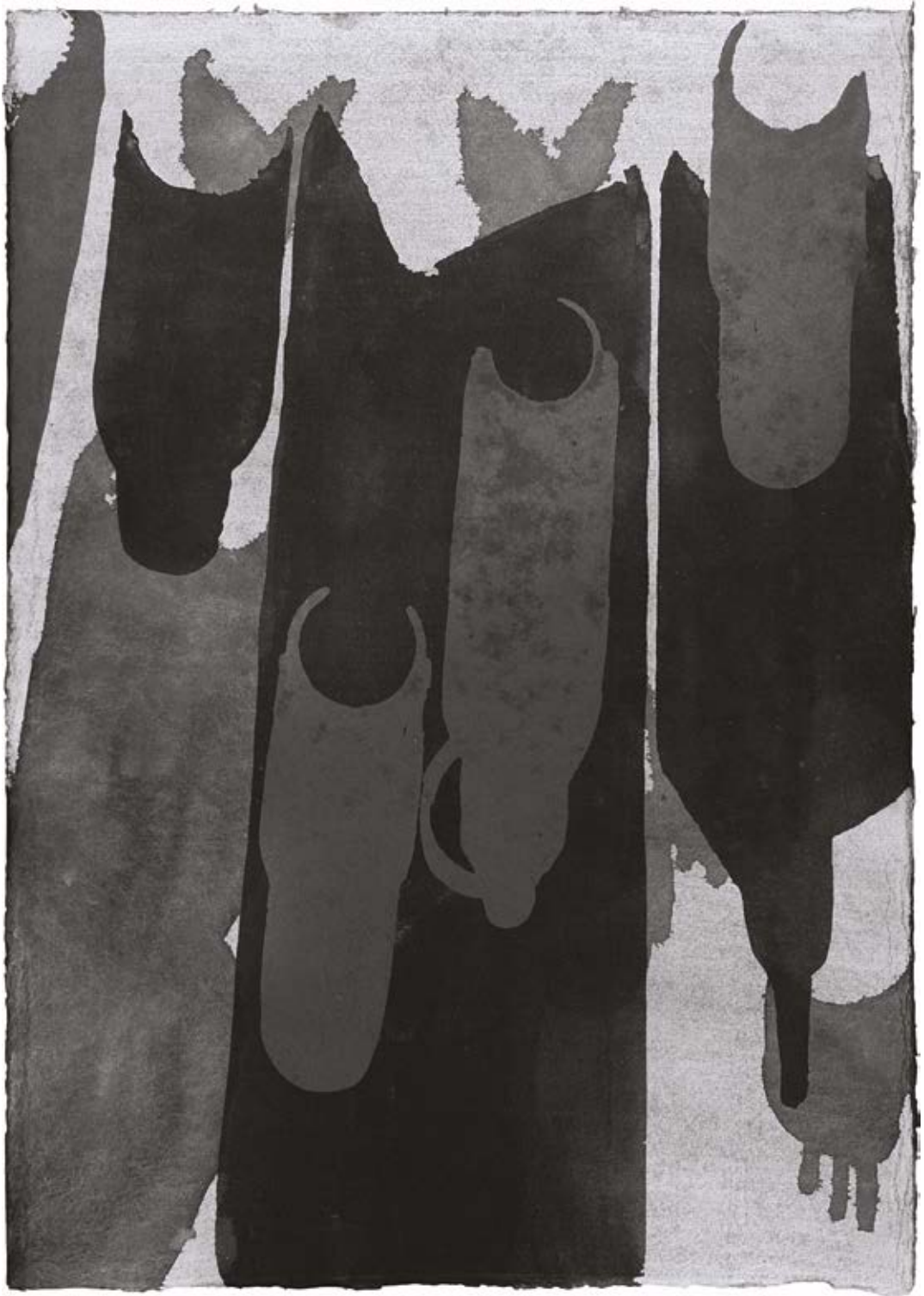


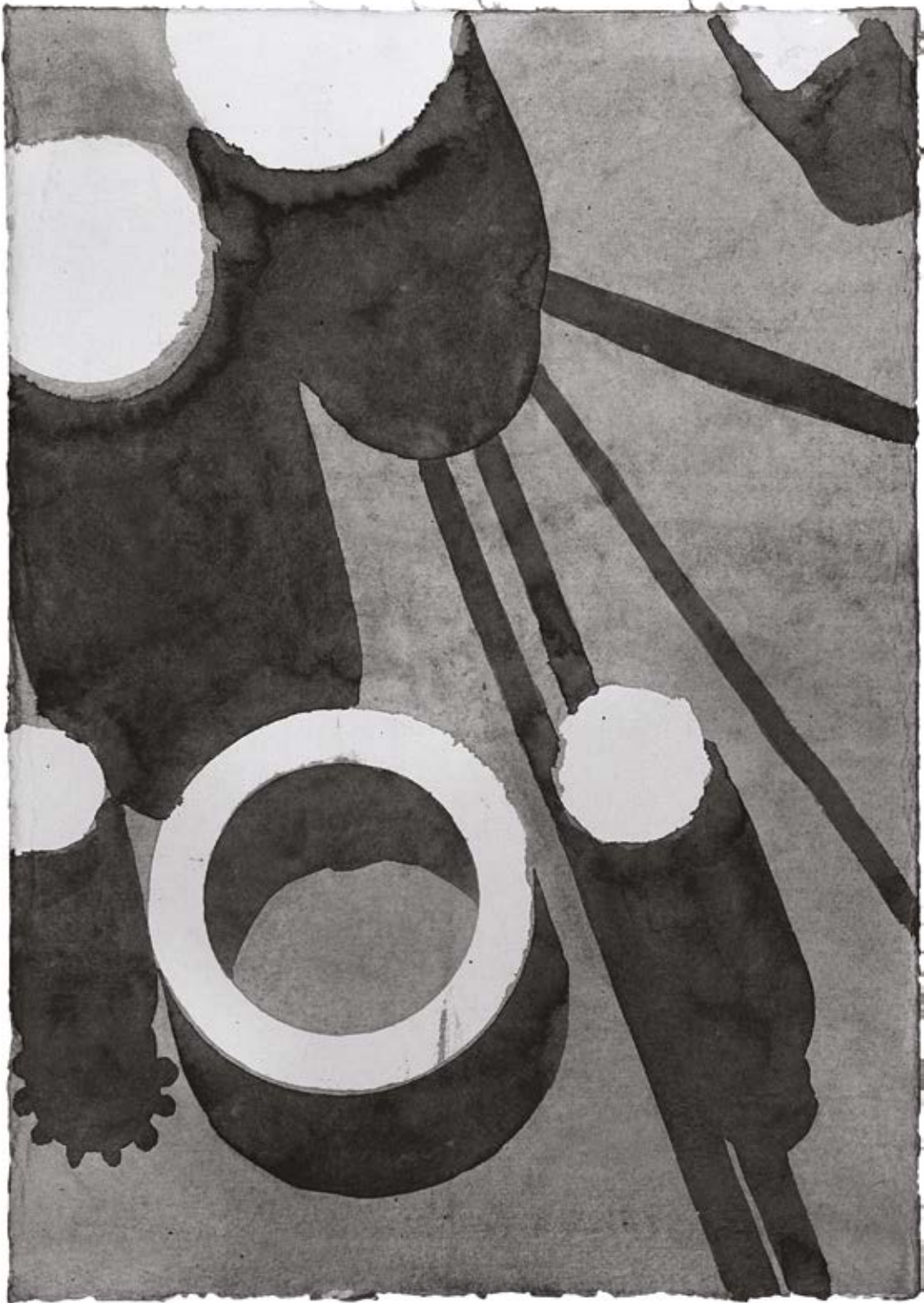


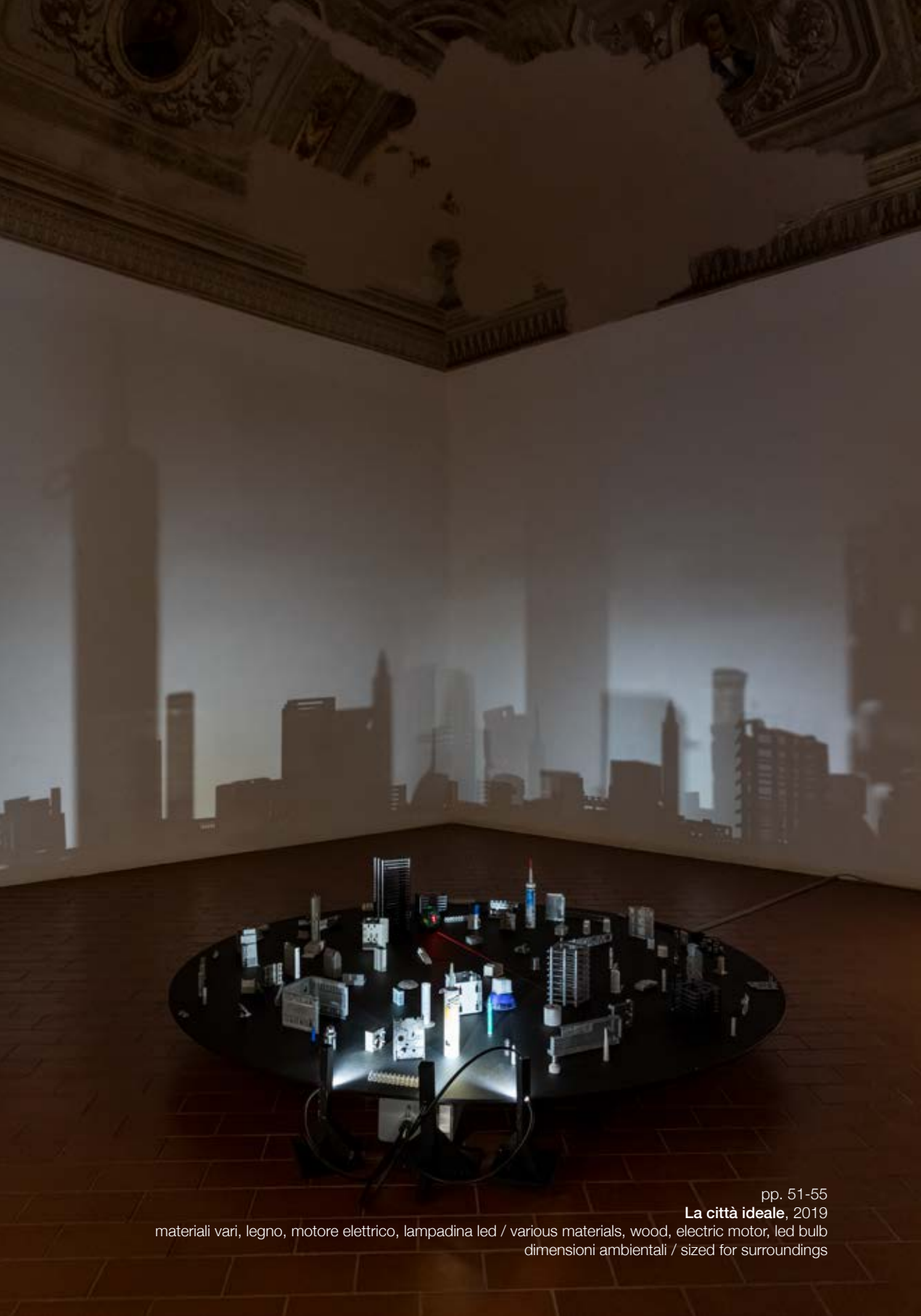


Shadowland, 2012

inchiostro su carta, 10 pezzi / ink on paper, 10 pieces
cm 25x35







pp. 51-55

La città ideale, 2019

materiali vari, legno, motore elettrico, lampadina led / various materials, wood, electric motor, led bulb
dimensioni ambientali / sized for surroundings













Polvere contemporanea 2, 1, 3, 2002

Polvere contemporanea 2, 2002 >
litografia in offset su carta Hahnemule, edizione 9 + 3 prove d'artista
offset lithography on Hahnemule paper, 9th edition + 3 artist trials,
stampatore ed editore: / printing and editing: Ediz. Tipografiche GEA, Milano
cm 82x122,5





Polvere contemporanea 1, 2002

litografia in offset su carta Hahnemule, edizione 9 + 3 prove d'artista
offset lithography on Hahnemule paper, 9th edition + 3 artist trials
stampatore ed editore: / printing and editing: Ediz. Tipografiche GEA, Milano
cm 82x122,5



Polvere contemporanea 3, 2002

litografia in offset su carta Hahnemule, edizione 9 + 3 prove d'artista

offset lithography on Hahnemule paper, 9th edition + 3 artist trials

stampatore ed editore: / printing and editing: Ediz. Tipografiche GEA, Milano

cm 82x122,5







Fuori Registro CMYK, 1995
acrilico su tela (4 pezzi) / acrylic on canvas (4 pieces)
cm 50x50 ciascuno / each

Fuori Registro (19:18), 2020
acrilico su tela / acrylic on canvas
cm 40x50





Fuori Registro, 2011
acrilico su tela / acrylic on canvas
cm 175x260





Interno (Natura Fuori Fuoco), 1992
olio su tavola / oil on wood panel
cm 20x30



Interno (Natura), 1991
olio su tavola / oil on wood panel
cm 20x20





Polvere contemporanea (assenza di Roland), 2012

stampa offset su cartoncino indiano uso industriale. Edizione limitata non quantificabile, non ripetibile
offset print on industrial Indian cardboard. Irreproducible, unquantified limited edition
cm 88,5x123,5

< Chiodo di precisione, 2001

chiodo da cantiere modificato / modified nail
cm 1x1x25

< Chiodo di precisione, 2001

chiodo da cantiere modificato / modified nail
cm 1x1x25







Bottiglia Perfetta, 2012

2 bicchieri di vetro, spot / two glasses, spotlight
dimensioni variabili / varying sizes









Tre piede, 1998
acrilico su specchio e proiezione di luce / acrylic on mirror with light projection
dimensioni variabili / varying sizes







La mostra, l'opera, la realtà

Elio Grazioli

Bellissimo titolo quello che Pancrazzi ha voluto per questa sua esposizione, *Ombre, proiezioni, ribaltamenti, vuoti improvvisi e inversioni*, che la drammatizza, la presenta con una sorta di sequenza, di sviluppo, non una vera e propria narrazione ma comunque una dinamica che siamo invitati a seguire, e un metodo con cui siamo invitati a guardarla.

Vale perciò la pena raccontarla, almeno in parte, secondo tale indicazione. Si parte da una grande stanza centrale, rispetto alla quale le altre si dispongono a destra e a sinistra. Essa è occupata da un'unica grande installazione inedita, del 2008, composta da una luce che illumina e proietta le ombre di elementi di vario tipo disposti a terra, a diverse distanze, su un piano circolare e ruotante. L'effetto è quello di un paesaggio continuamente cangiante, come visto da una automobile in movimento. È il viaggio appunto, metonimia della mostra. Pancrazzi ne ha realizzati diversi di questi paesaggi composti da materiali di recupero che paiono edifici in miniatura; li ha perlopiù disposti in scatole di plexiglass, spesso incastonate in pilastri o altre parti architettoniche dello spazio espositivo. Talvolta vi ha messo una microcamera che trasmetteva il "paesaggio" in video. Qui siamo come un po' come nella "caverna di Platone". In gioco c'è il rapporto tra realtà e ombre, dentro e fuori, ma anche stasi e movimento, ripetizione e differenza.

Meccanismo fondamentale, la proiezione spazia dal suo significato fisico e ottico, a quello psicologico, dice da un lato come l'immagine abbia sempre bisogno di uno schermo per essere visibile e dall'altro che è inesorabilmente intrisa di ciò che vi mettiamo noi, che oscilla tra la precisione della sua traiettoria a cui corrisponde una precisa geometria e il suo effetto anamorfico di deformazione. Le sue immagini sono "ombre" nei vari sensi della parola, da quello fisico a quello di fantasma, di evanescenza, di oscurità, di favola, di segreto. Pancrazzi vi aggiunge il potere di trasformare lo spazio in tempo e l'oggetto in immaterialità, insomma di trasformare tutto in altro, come una lanterna magica o uno zootropio, quei dispositivi ottici oggi riesumati tra magia proustiana e origine del cinema. Da parte sua Pancrazzi situa il punto di vista dal parabrezza dell'automobile, sguardo e macchina da presa in movimento.

Qui è già tutto in gioco. Si capisce bene perché l'ha chiamata *La città ideale*, non nel senso rinascimentale prospettico, rigorosamente simmetrico, del dipinto di Urbino, ma in quello esteso di una idealità che vuole comprendere tutto. Ideale forse anche nel senso quasi sinonimo di "virtuale", dove tutto è trasformato in *eidos*. Ma l'invito del titolo dice di non guardare proiezioni e ombre nel senso usuale, cioè come produttrici di simmetrie e opposizioni, ma come operatrici di inversioni, ribaltamenti e vuoti improvvisi. Fin dalla sua prima mostra personale Pancrazzi ha impostato questo suo invito, chiamandolo "simmetria variabile variata". Da allora personalmente continuo a pensare che ci sia in questa sua idea una chiave che non smette di avere una grande rilevanza. Viene da Alighiero (e)

Boetti, certo, del quale il nostro è stato assistente, ma solo lui ha saputo riprenderla e portarla a un suo esito originale.

Iniziamo allora il percorso attraverso le sale laterali in quest'ottica. Pancrazzi ha giocato con gli accostamenti tra opere di momenti e modi diversi, con salti temporali, di tecniche, di apparenze, proprio per suggerire invece analogie, rimandi, fili rossi, e, di nuovo, ribaltamenti, ombre, vuoti improvvisi, tra le opere. È un modo necessario all'artista contemporaneo, che non ha più una concezione dello stile come modalità scelta una volta per tutte e con cui affrontare ogni tema ed esprimere il proprio pensiero, ma come unità a sua volta intrisa di salti, di spostamenti, di ritorni.

Nella prima sala che incontriamo ci sono gli strumenti del misurare, del controllare, del descrivere la visione, e della riflessione su autoreferenzialità e metalinguaggio: il Pantone, la lente, la videocamera. Lì si pretende oggettivi, ma, sottoposti per esempio alla moltiplicazione, rivelano la loro "asimmetria". Il pantone ri-dipinto (*Control Patches*, 1991) evidentemente non è lo stesso "originario", è la copia ma in balia di un passaggio di trasformazione; le lenti viste attraverso altre lenti (*Polvere contemporanea*, versione del 2019, ma già collaudata in altre precedenti) non solo moltiplicano l'ingrandimento tanto da permettere di vedere la polvere, ma si "polverizzano" a loro volta; la videocamera smontata non riprende, è ripresa, ma di questo processo l'aspetto analitico va ormai "saltato" (*Skip Intro*, 2003) mentre risalta quello s-compositivo, e quello spazio-temporale.

La seconda sala mette in scena altri due paradigmi di Pancrazzi, il rovesciamento tra vuoto e pieno e la doppia possibilità della "rete" – metto le virgolette non solo per evidenziare il termine che risuonerà perché subito fa pensare anche a quella che chiamiamo Web. Una serie di dipinti (*I pieni e i vuoti si somigliano, ma non nel numero*, 1992) sono formati ciascuno dalla silhouette di un oggetto ripetuta specchiata sull'asse centrale del quadro, in modo da formare una figura che è fatta del vuoto dell'oggetto, ma che diventa autonoma tanto da risultare misteriosa perché non permette più di risalire all'oggetto originario. Sulle altre pareti ci sono due quadri, uno (*In grid*, 2018) con una rete sovrapposta all'immagine di un aereo in volo rendendone difficile la visione, ovvero costringendola a una continua rimessa a fuoco; l'altro [*Senza rete (Genova)*, 2011] dipinto su una rete fine semitrasparente, in modo che le pennellate proiettano le loro ombre sul pannello retrostante, di nuovo raddoppiando l'immagine, ma rendendola al tempo stesso sfocata. Altri "fuori fuoco" ritroveremo nelle altre stanze.

La terza sala è un concentrato delle "simmetrie variabili variate" di Pancrazzi. Vi troviamo il "fuori registro", il "negativo", altre "ombre". Il "fuori registro" rimanda ai procedimenti di stampa quando i retini – evidentemente altre forme di "rete" – non coincidono e l'immagine varia, cambia, diventa e rivela altro. Anche qui c'è tutta una storia del retino in arte che entra in causa, si pensi a Roy Lichtenstein, naturalmente, ma soprattutto a Sigmar Polke, a cui più sicuramente Pancrazzi ha pensato, o a Martial Raysse e altri ancora.

Pancrazzi l'ha usato molto e nelle maniere più diverse per sottolineare differenze minime che cambiano tutto, non coincidenza che ribalta il senso, spazi e tempi. Cosa vediamo quando l'immagine non è "definita"? L'immagine che doveva rappresentare o quest'altra nuova? È,

come dice appunto Polke, il potere rivelatore dell'errore. L'errore non è appunto l'opposto negativo del giusto, ma l'autonomo positivo altro. Qui c'è la versione fatta con *frottage*, in cui è la grana del muro a fare da "retino". L'immagine è quella del tavolo da lavoro con gli oggetti illuminati da una lampada: di nuovo proiezione, ombre, smontaggio, paesaggio.

Un'altra opposizione paradigmatica è quella tra positivo e negativo, che, se per negativo si intende quello fotografico, non è allora l'opposto ma il complementare e fin la matrice del positivo. Allora se si dipinge il negativo fotografico di un'immagine, come qui *Interno negativo* (1994), e poi si fotografa il dipinto, ne viene un positivo che in realtà è... un negativo! Ma leggermente diverso, perché il passaggio non è indenne da trasformazioni. Come nel rapporto già visto tra vuoto e pieno, se il vuoto viene usato a sua volta come matrice e quindi dà forma a un oggetto o a un'immagine che non è identificabile con il pieno, eppure è a sua volta un altro pieno. Senza scomodare testi famosi di filosofi orientali e occidentali – e d'altro canto quello di riferimento sul tema dell'impronta di Georges Didi-Huberman –, si considerino anche qui gli esempi famosi di Bruce Nauman e Rachel Whiteread e si vedrà come la differenza stia proprio nell'asimmetria.

Non starò a descrivere ogni stanza e ogni opera, basti ora sintetizzare. Pancrazzi ha messo ogni presunta opposizione al vaglio dei suoi ribaltamenti e inversioni che rilanciano l'immagine verso altri esiti e svelamenti.

Quanto alla polvere, protagonista di un'altra stanza (*Polvere contemporanea*, 2002 e 2012) e già presente in una già vista, anch'essa è un soggetto particolarmente caro a Pancrazzi, che vi ha incentrato diverse esposizioni. La polvere, materia al limite e che al tempo stesso compone tutto e resto della scomposizione di tutto – polvere di graffite per il disegno e di colore per la stampa, polvere di pixel per l'immagine, polvere di oggetti per tanti temi – diventa "paesaggio", ribaltando l'interno nell'esterno e il tempo nello spazio, ma senza esserli veramente, essendo piuttosto il loro resto, la loro polverizzazione.

Ci sarebbero ancora tanti temi da vedere: vale la pena ricordare che è stato uno dei primi a trattare quelli che Marc Augé ha chiamato non-luoghi, che qui assumono un aspetto diverso, umbratile, fantasmatico, o i tunnel e le gallerie, con l'uscita luminosissima dal rimando addirittura esoterico-escatologico, e i ritratti di criminali dalla strana "luce sinistra", o ancora le immagini del suo studio, dagli strumenti del mestiere alle ombre dei rami degli alberi proiettate attraverso le finestre. A metterli tutti insieme ne risulta una "galassia", per usare un altro suo termine d'elezione, in continuo ritmo di espansione-contrazione, pulsante, vivente – come di fatto Pancrazzi intende le sue stesse mostre, compresa la presente.

Si dovrà un giorno considerarne non solo il paragone con altri artisti che li hanno trattati, ma anche l'originalità iconografica di alcuni di questi temi. Sarà per un'altra occasione. Ma a chi conosce almeno un poco l'opera di Pancrazzi, soprattutto quella degli ultimi due decenni, non sfuggirà che nella mostra è presente un solo dipinto – per la verità due: *Fuori registro*, 2011 e 2020 – della serie di opere che più l'hanno occupato negli ultimi anni. Si tratta dei quadri dipinti esclusivamente con il bianco, sempre sui suoi temi. Il bianco, va precisato e non ci si poteva aspettare altro da Pancrazzi, non è né un non-colore né un colore né un achrome – per sintetizzare gli eventuali rimandi – ma viene dal "bianchetto",

quello cioè che si usava per cancellare, soprattutto gli errori. Con esso aveva realizzato negli anni precedenti varie serie da ritagli di giornale, con argomenti di cronaca, per chi si chiedesse che ne è di questo tema, la cronaca, l'attualità, nella sua opera. Si vede dunque subito il paradosso, la simmetria variata anche qui: le immagini, nei quadri, si costruiscono, affiorando pian piano, per strati di cancellazioni. Detto questo, è una pittura per tocchi di bianco dallo strano fascino che è quello delle macchie, le quali non delineano, sono imprecise, a bassa risoluzione e "fuori registro", ma in cui finiamo con il vedere, per proiezione nostra, anche i dettagli più improbabili. Il nostro occhio subisce o attiva strani meccanismi visivi, vagando sulle macchie vede più di quello che c'è, oscilla dalla superficie alla profondità, che poi è quella della tela non sbiancata, ricostruisce figure, riempie vuoti, svuota pieni, vede perfino dei colori, cerca, è in balia del movimento, degli spostamenti, dei ribaltamenti.

Qui si vede bene il senso dell'asimmetria di Pancrazzi. Ci viene in soccorso un recente libro sulle macchie, in cui l'autore, Adolfo Tura, azzarda perfino che forse l'immagine stessa, il nostro vedere per immagini, sono nati così, attraverso l'operazione "paranoica", come viene detta, dell'australopiteco che per primo ha "visto" un volto nelle irregolarità di una pietra. È detta paranoica perché è proiettiva, siamo noi che vediamo qualcosa che non c'è, l'immagine parte da noi, non è nel reale, è ombra, è fantasma. A questo meccanismo sono collegati non solo le illusioni ottiche ma anche una certa veggenza, non solo l'allucinazione ma anche il mimetismo, l'ambiguità e l'invisibile, l'identificazione e l'ornamento, e tutta una storia dell'arte e dell'immagine. Come tutti ricorderanno, Leonardo predicava ai giovani artisti di guardare le macchie di umidità sui muri e cercarvi battaglie, volti, paesaggi. Da un certo punto di vista è una controstoria dell'arte, in controcorrente rispetto a quella più diffusa, vasariana, che punta sulla giustezza della rappresentazione. Così almeno se ne approprierà l'arte contemporanea. Da un altro punto di vista è fin troppo paranoica, appunto – o troppo poco, secondo Dalí, che la eleggeva a metodo per raggiungere la visionarietà. Troppo per tante ragioni, che sono quelle, in sintesi, dell'arte contemporanea stessa, che ha cominciato da un lato a guardare anche le macchie stesse, anche i vuoti, anche le discrepanze, i casi, le inversioni, gli slittamenti, le sovradeterminazioni; dall'altro lato l'ha usata in senso anticontemplativo, antigerarchico, antiformale, e antiverbale, anti-concettuale: l'immagine non è la parola, non è riducibile al concetto.

Nel suo testo Tura sceglie i casi del "dipingere persone come fossero macchie" di Pierre Bonnard e della "glossolalia" di Jean Dubuffet e sottolinea in essi la "cattiva intenzione" d'intensificare il disordine, ma nella finalità non di opporlo all'ordine bensì di rifiutarsi di considerarlo tale. È una vera e propria lotta interna all'arte, secolare, forse di sempre; la risposta di Pancrazzi è la "macchia" come asimmetria variata.

The show, the work, reality

Elio Grazioli

What a beautiful title Pancrazzi has chosen for this exhibition of his: *Shadows, projections, upendings, sudden empty spaces and inversions*! It dramatizes it, presents it with a sort of sequence, of development. It is a narrative, not in the strict sense, but one which nonetheless possesses a dynamic that we are invited to follow and a method with which we are invited to view it.

It is therefore worth describing it, at least in part, according to such indications. It starts off from a large central hall from which the other rooms emanate to the right and left. The hall holds only the large, never-exhibited installation from 2008, made up of a light that illuminates and projects the shadows of objects of various types arranged at varying distances on a circular rotating base. The effect is that of a continually changing landscape, like that seen from a moving automobile. In fact, 'journey' can be considered the show's metonymy. Pancrazzi has created a number of these landscapes, made from salvaged materials that look like miniature buildings. He has arranged them for the most part in Plexiglas boxes, often set on pillars or other architectonic elements in the exhibition area. Sometimes he installs miniature cameras that project videos of the 'landscape'. Here we are a bit as if we were in 'Plato's cave'. That which Pancrazzi brings into play is the relation between reality and shadow, interior and exterior, as well as stasis and movement, repetition and difference.

Projection is fundamental mechanism, whose meanings range from the physical and optical, to the psychological: on the one hand, it serves to reiterate that an image always needs a screen to be visible and, on the other, that it is inexorably saturated with that which we put into it, which vacillates between the precision of its trajectory, with its correspondingly exact geometry, and the anamorphic effect of distortion. Its images are 'shadows', in every sense of the word, from the physical to the phantasmal, the evanescent, the obscure, the fabled and the secret. Pancrazzi adds the power to transmute space into time and an object into the immaterial, in short, to transform everything into something else, like a magic lamp or a zoetrope – those old-time optical devices exhumed nowadays – something between Proustian magic and the origins of cinema. For his part, Pancrazzi sets the viewpoint from the automobile's windscreen – visual perception and video camera in movement.

Here everything is already in play. It's easy to understand why he called it *Ideal city*, not in the Renaissance sense, with the rigorously symmetrical perspective of the painting in Urbino, but in the broad sense of an ideal that seeks to comprise everything, or perhaps ideal also in the nearly synonymous sense of 'virtual', where all is transformed into *eidos*. But the invitation of the title warns us not to look at the projections and the shadows in the usual way, that is to say, as producing symmetries and oppositions, but as agents of inversion, upending and sudden emptiness. Since his first personal show, Pancrazzi has laid the foundations for this invitation, calling it 'varied varying symmetry'. I believe that even since then this idea of his has held a key that has never ceased to have great weight. It certainly comes from Alighiero (and) Boetti, to whom Pancrazzi was an assistant, but only he has understood how to take it and bring it to an original outcome of his own.

It is with this perspective that we begin the path through the side rooms. Pancrazzi has played with the juxtaposition between works from different times and different modes, with

leaps and bounds in time, technique and appearance, precisely to suggest, instead, the analogies, the references, recurring threads and, once again, upendings, shadows and sudden empty spaces, amongst his works. This is a necessary route for contemporary artists, who no longer have a conception of style as a modality chosen 'once and for all' with which to address every theme and express their every thought, but as a whole imbued, in turn, with bounds, shifts, returns.

The first room that we come to contains tools for measuring, checking and describing sight, and for reflecting on self-reference and meta-language: the Pantone brush paintings, the lens, the video-camera. These are all supposed to be objective, but submitting them to multiplication, for example, reveals their 'asymmetry'. The Pantone painting (*Control Patches*, 1991) is clearly not the same as the 'original': it is a copy, but one that has passed through a transformation. The lenses viewed through other lenses (*Polvere contemporanea / Contemporary Dust*, 2019, though already proven in previous works) not only increase the magnification to allow the dust to be viewed, but are themselves 'pulverised' in turn. The disassembled video-camera doesn't shoot, it is shot, but the analytical aspect of this process is by now 'skipped over' (*Skip Intro*, 2003), while it highlights the de-compositional, as well as space-time.

The second room showcases two of Pancrazzi's other paradigms, the upending of empty and full and the twofold potential of the 'net' – I have added the inverted commas simply to underline that the term will resonate because it immediately evokes that which we call the Web. A series of paintings (*I pieni e i vuoti si somigliano, ma non nel numero / The full and empty spaces are alike, but not in number*, 1992) are formed individually by the silhouette of an object repeated specularly across the picture's central axis, so as to form a figure that is made up of the empty space left by the absent object, but which becomes independent, so much so as to seem mysterious because it no longer enables us to arrive at the original object. The other walls bear two pictures, one (*In grid*, 2018) with a grid, or netting, superimposed over the image of an airplane in flight, making viewing rather difficult, or forcing constant readjustments to focus on. The other [*Senza rete (Genova) / Without a net (Genoa)*, 2011] is a painting on a semitransparent grid, so that the brushstrokes project their shadows onto the underlying panel once again doubling the image, but at the same time blurring it. We will find other works addressing the 'out of focus' theme in the other rooms.

The third room is a concentration of Pancrazzi's 'variable varied symmetries': 'out of register', 'negative', and other 'shadows'. 'Out of register' refers to printing procedures when typographical screens – clearly another form of 'net' – don't line up, and the image varies, changes, becomes and reveals something else. There is a long history of such screens in art, one case in point clearly being Roy Lichtenstein, but also and especially Sigmar Polke, who Pancrazzi must surely have had in mind, or Martial Raysse and others. Pancrazzi has used them often and in the most varied ways to underline the slightest differences that change everything – nonalignment that upends meaning, space and time. What do we see when the image is not 'defined?' – the image that it was supposed to represent, or this other new one? It is, as Polke noted, the revealing power of the error. Indeed, an error is not the negative, the opposite of the correct, but the autonomous positive 'other'. Here we have a version made with *frottage*, in which it is the grain of the wall that makes up the screen. The image is that of a worktable with the objects illuminated by a lamp: once again projection, shadows, disassembly, and landscape.

Another paradigmatic antithesis is the opposition between positive and negative, which if by negative we mean a photographic negative, is not actually the opposite, but the complement and even the matrix of the positive. So if one paints the photographic negative of an image, as in *Interno negativo / Negative interior* (1994), and then photographs the painting, the result is a positive that in reality is... a negative! But it is slightly different, because the transition is not free of transformations. As in the already mentioned relation between empty and full, if a void is, in turn, used as the matrix for something, and hence gives form to an object or to an image that cannot be equated with the full object, it is nonetheless a full, albeit different, object. In this regard, worth citing are a number of famous texts by oriental and western philosophers, including Georges Didi-Huberman's definitive work on the subject of imprints. Moreover, the famous artworks of Bruce Nauman and Rachel Whiteread clearly show how the difference actually resides in the asymmetry. Herein, I don't intend to describe every room and every work; an overview will suffice. Pancrazzi subjects every ostensible opposition to the scrutiny of his upendings and inversions, which relaunch the image towards other results and revelations.

As for dust, the main element of another room (*Polvere contemporanea / Contemporary dust*, 2002 and 2012), and already present in a previous one, it has moreover represented a subject particularly dear to Pancrazzi, as can be seen from the exhibitions he has centred around it. Barely a material at all, at the same time dust makes up everything and is the remains of the decomposition of everything – graphite dust for sketches and coloured powders for printing, pixel dust for computer images, the dust of objects for so many themes – it becomes the 'landscape', upending the interior on the exterior and time on space, but without actually being them, but rather being their remains, their pulverization.

There are still so many other themes to examine: it is worth recalling that Pancrazzi is one of the first artists to address that which Marc Augé has called 'non-places', which here take on a different aspect: shadowed, spectral, or tunnels and galleries, whose dazzling exits have almost esoteric-eschatological references, and portraits of criminals, with strange 'sinistral light', or images of his studio, his work instruments and the shadows of tree branches projecting through windows. Taken together, they all make up a 'galaxy', to use another term of his choice, in a constant rhythm of expansion-contraction, pulsating, living – indeed, just as Pancrazzi conceives his shows, including this one.

One day a comparison will have to be made with other artists who have treated the same themes, and the iconographic originality of some of these themes will also be the subject of consideration. But this will be for another occasion. However, anyone who knows at least some of Pancrazzi's work, especially that of the last two decades, cannot but notice that this exhibition contains only one painting – actually two with the same title: *Fuori registro / Out of register* (2011 and 2020), both from the series of works to which he has dedicated himself most over the last few years. The entire series is made up of paintings exclusively in white, all on his preferred themes. It should be noted that the white he uses – and we could expect nothing less from Pancrazzi – is neither a colour, nor a non-colour, nor even an 'achrome' – to summarise the possible references –, but comes from 'bianchetto', that is, the correcting liquid used for cancelling errors. In years prior he had executed a number of series from newspaper clippings on various stories – for whosoever might ask what of this theme, news stories, current events, in his work. What is immediately evident, therefore, is the paradox; the symmetry is varied here as well: the images in the paintings are built

up slowly, layer by layer of cancellations applied to the surface. This said, it is a painting in strangely charming splotches of white, that is, 'macchie', which are poorly delineated, imprecise, low resolution and 'out of register', but in which we end up seeing, by projection, even the most unlikely details. Our eyes are subjected to (or perhaps activate) strange visual mechanisms: they wander over the patches and see more than what's there, alternating from the surface to the depth, which is the un-whitened canvas, they reconstruct figures, fill in what's empty, empty out what's full, they even see some colour, and search: they are at the mercy of the movement, the displacements, the upendings.

Here Pancrazzi's sense of asymmetry is clearly evident. By way of explanation, in a recent book on 'macchie', Adolfo Tura dares to suggest that perhaps the image itself, our seeing the world in images, was born of the 'paranoia' of the Australopithecus, who for the first time 'saw' a face in the irregular contours of a rock. It is termed paranoia because it is projective: we are the ones seeing things that are not there; the image comes from us; it is not real, it is shadow, a phantom. Connected to this mechanism are not only optical illusions, but also a certain clairvoyance, not only hallucinations, but also mimicry, ambiguity and the invisible, identification and ornamentation, as well as a whole history of art and the image. Leonardo famously was said to have taught young artists to look at the mould growing on walls and search for battles, faces, landscapes. From a certain perspective, it is a counter-history of art, a countercurrent to the more widely accepted precepts of Vasari, which stress correct representation. At least this is the countercurrent that would be appropriated by contemporary art. From another point of view, it is even too paranoid – or rather, perhaps not enough, according to Dalí, who chose it as the method for reaching 'visionariety'. Too much for many reasons, which are in short the same as for contemporary art, which, on the one hand, also began looking at the splotches as well as the empty spaces, the discrepancies, the accidents, the inversions, the slips, and the overdeterminations and, on the other, has used it in a sense that is anti-contemplative, anti-hierarchical, anti-formal, anti-verbal and anti-conceptual: the image is not the word, it cannot be reduced to concept.

In his writings, Tura chooses the cases of Pierre Bonnard's 'painting people as if they were spots' and Jean Dubuffet's 'glossolalia' to highlight the 'bad intention' of intensifying disorder, but not in order to pit it against order, but instead to refuse to consider it as such. It is a true, centuries-old, perhaps eternal, art's inner struggle; Pancrazzi's response is the 'macchia' as varied asymmetry.

Ribaltamenti e inversioni
Upendings and inversions
1982-2020



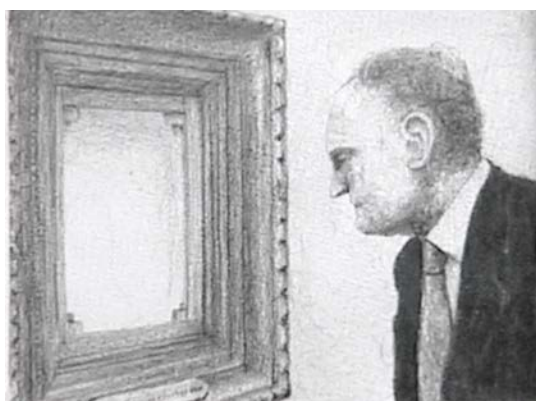


4:21, 1982

inchiostri colorati e graffi su negativo fotografico, montato su telaietto per diapositive
coloured ink and staples on photographic negative mounted on slide holders
cm 3,7x3,5

< 10:37, 1983

smalti oleosintetici su carta intelata / enamel on paper on canvas
cm 101,5x150





Ottone Rosai, 1983

grafite e smalto oleosintetico su carta intelata / graphite and enamel on canvas
cm 75,5x102

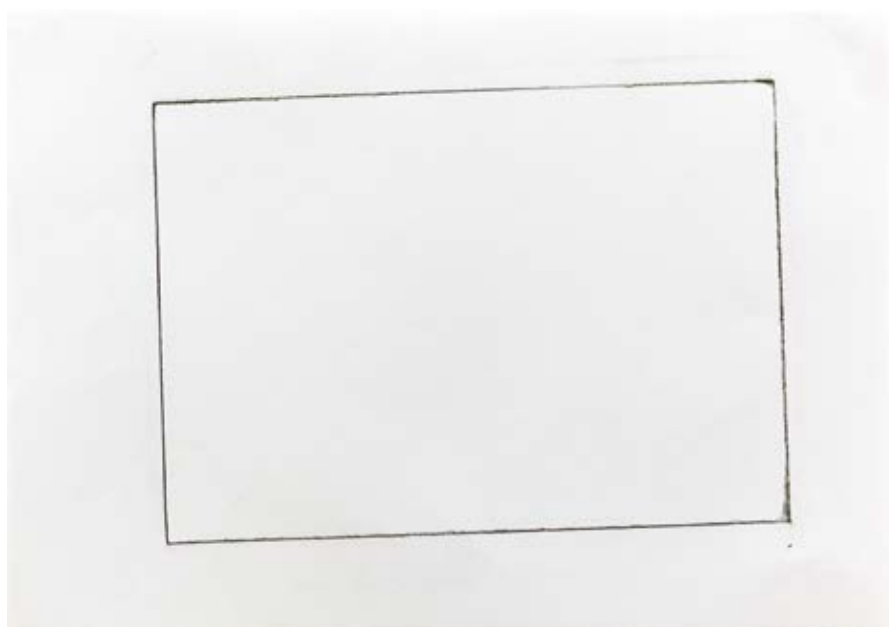
< Apparizione di monocromo, 1993

grafite su carta / graphite on paper
cm 8x10,5

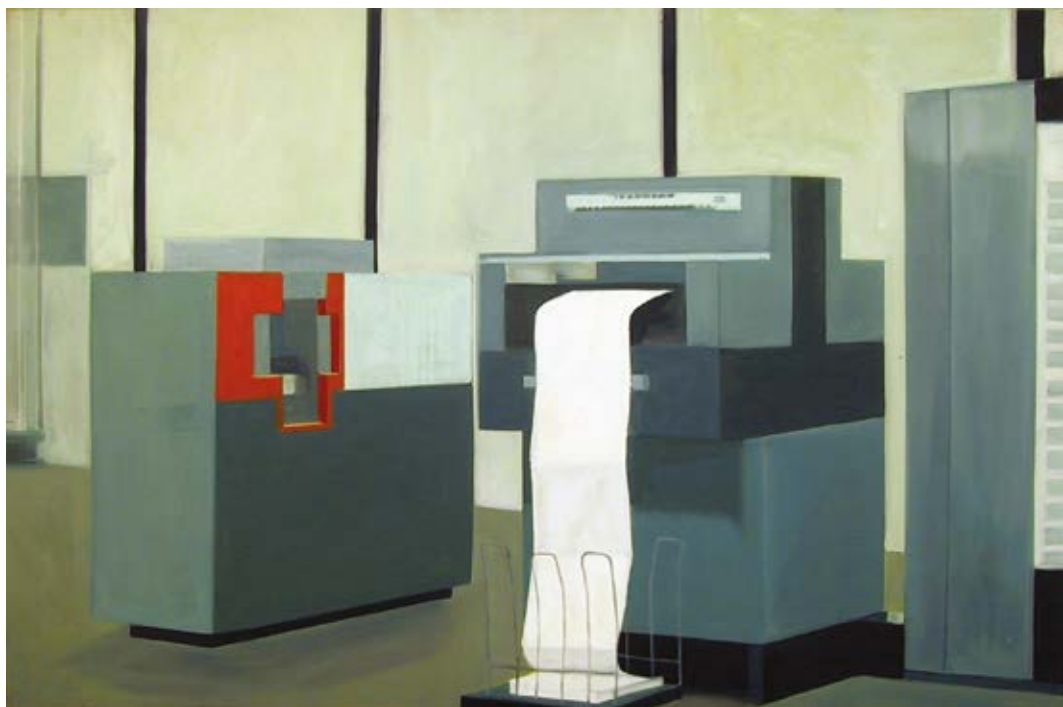


Demo, 1995
grafite su carta / graphite on paper
cm 101,5x124

A4 in A3, 1985 >
grafite su carta / graphite on paper
cm 29,7x42







Inventarsi Inventari, 1993

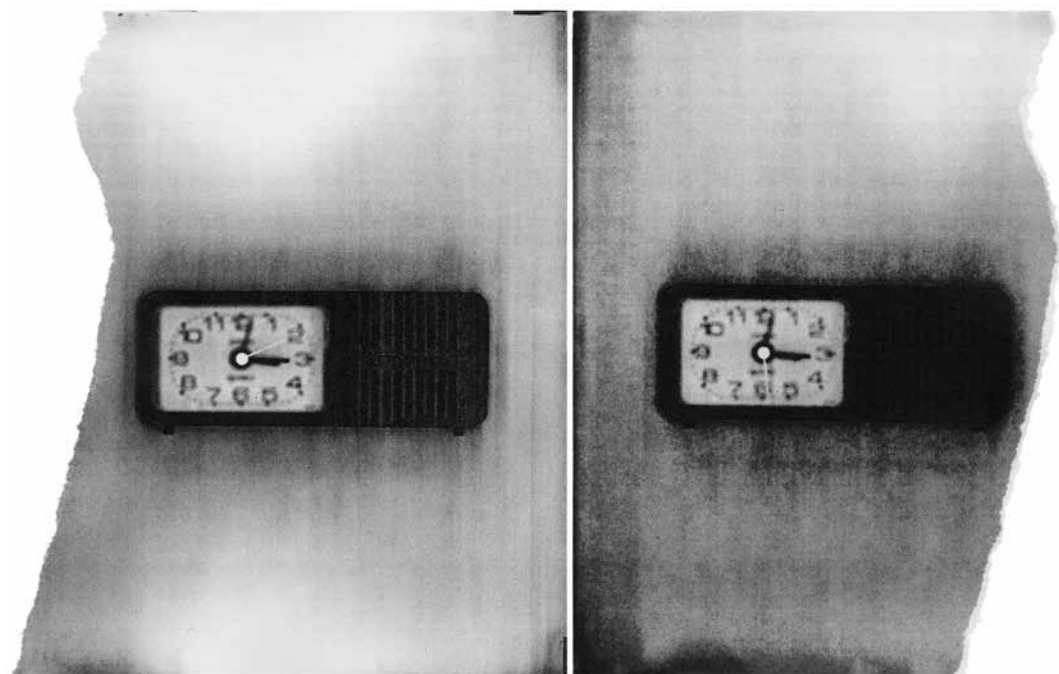
olio su tela / oil on canvas

cm 80x120

< **Carota, 1984**, work in progress, scarti di fotocopie e stampe realizzate in studio, raccolte e impilate cronologicamente
studio photocopy and print discards stacked in chronological order

installazione per la mostra / installation for the exhibition *Mi disperdo e proseguo lasciandomi indietro un passo dopo l'altro*, Assab One, Milano 2014

cm 21x29,7xh in progress



Ricalcando tutto, 1987
 fotocopia, collage / photocopy, collage
 cm 32x44

Autoritratto ricalcando il tempo, 1984 >
 foto b/n da negativo stenopeico / b&w photo from stenopeic negative
 cm 14,5x10,5

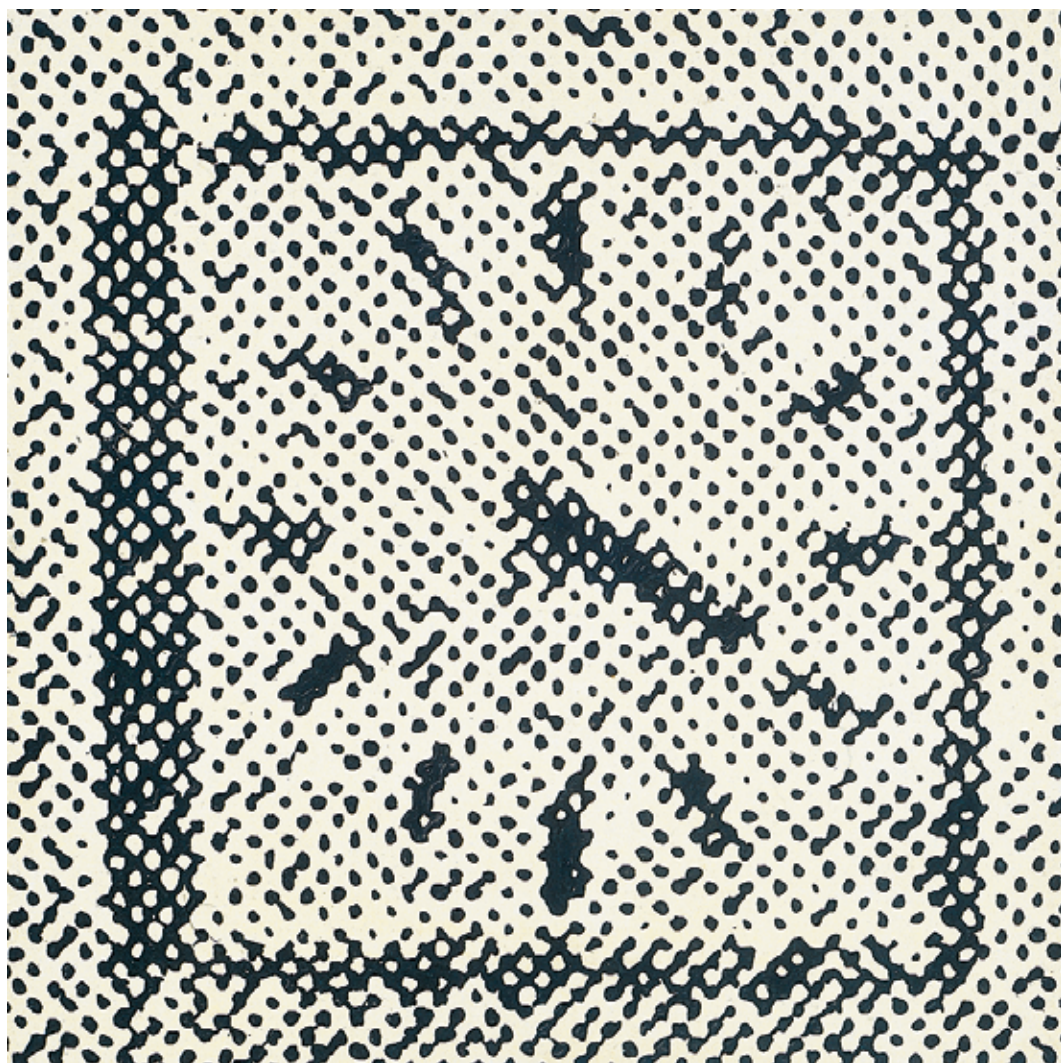






8 Mag. 1993, 1993
 fusione in alluminio / aluminium casting
 cm 12,5x3,5x7

< 24 Dic 1984, 1994
 grafite su carta e inchiostro da timbri / graphite on paper and stamp ink
 cm 21x29,7



16:20, 1993
olio su tavola / oil on wood panel
cm 30x30



No time no space, 1993
fotocopia fotosensibile / photosensitive photocopy
cm 52x52





TTFNNTTT, 1987

inchiostro e acrilico su carta intelata / ink and acrylic on paper on canvas
cm 40x40

< TTFNNTTT, 1985

tecnica mista su tela / mixed technique on canvas
cm 150x150





Autoritratto come pittore, 1985

acrilico e grafite colorata su tela / acrylic and coloured graphite on canvas
cm 185,5x216

< 20-30, 1985

acrilico e grafite colorata su tela / acrylic and coloured graphite on canvas
cm 27,5x27,5

< 20-50, 1985

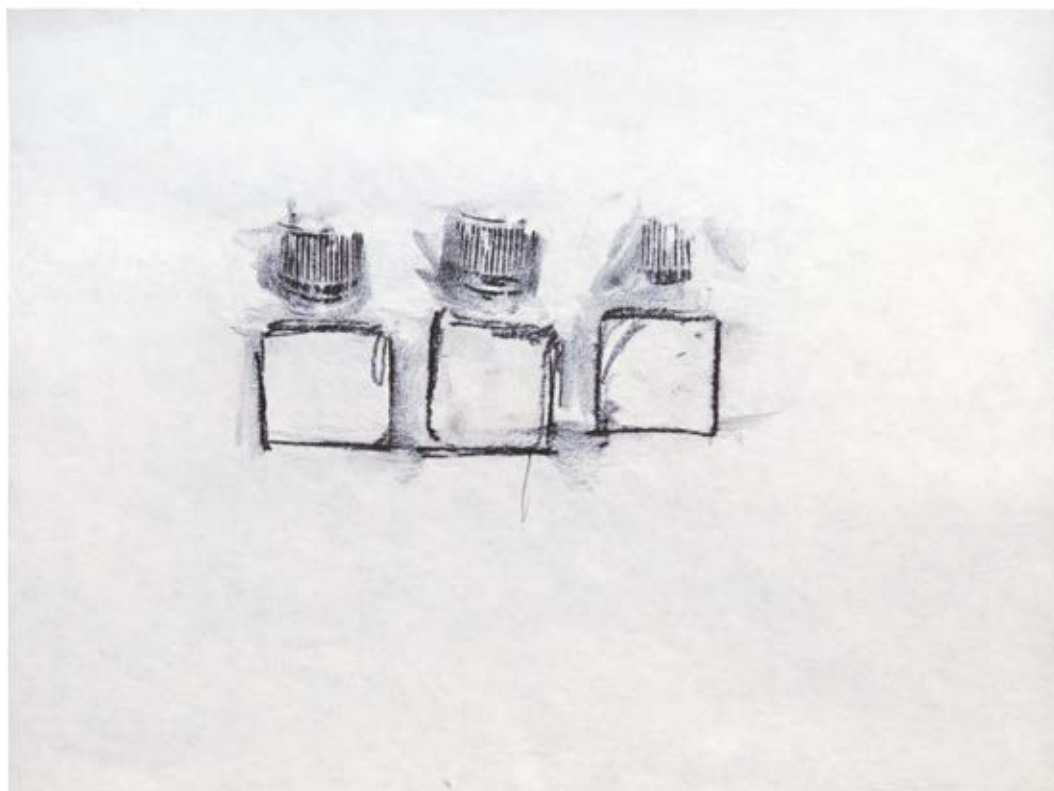
acrilico e grafite colorata su tela / acrylic and coloured graphite on canvas
cm 27,5x27,5



Un tubo, 1986
inchiostro su carta / ink on paper
cm 28x22,5

Barattolo di plastica bianco dentro al paesaggio, 1986 >
acrilico su tavoletta di legno con cornice / acrylic on framed wood panel
cm 11x9,5

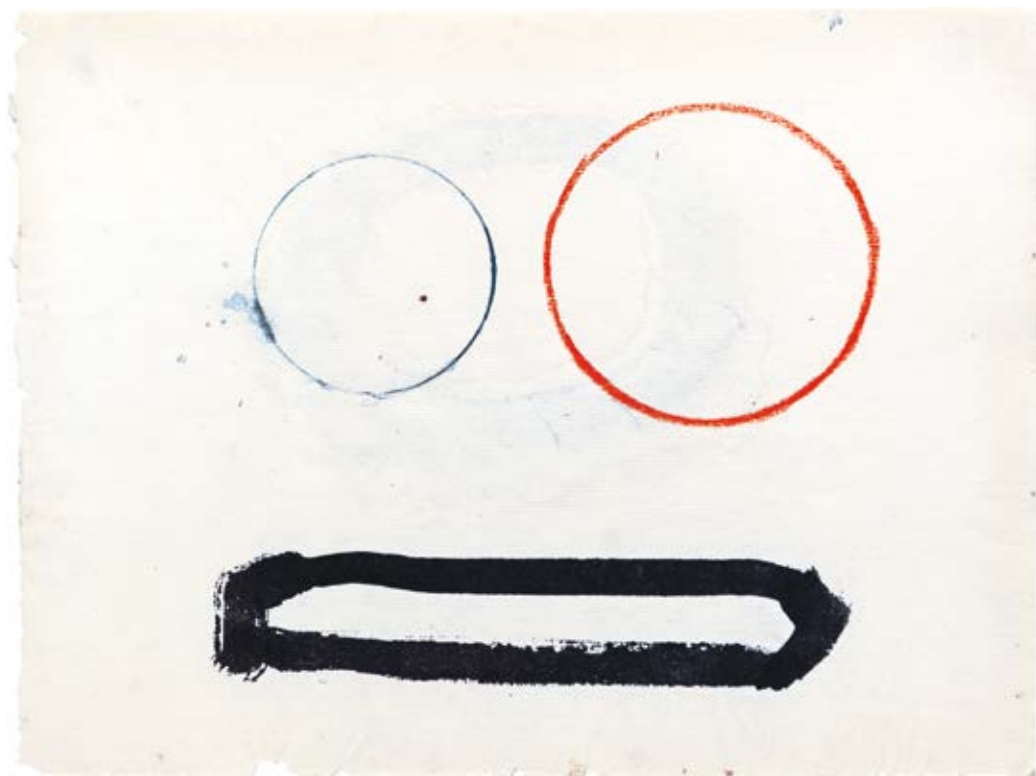




Chine, 1984
china su carta / Indian ink on paper
cm 14,5x19

China, 2000 >
china solida / solid Indian ink
ø cm 3x2,5





senza titolo, 1987
acquerello su carta / watercolour on paper
cm 18x23,5

senza titolo, 1987 >
acquerello su carta / watercolour on paper
cm 18x23,5

senza titolo, 1987 >
acquerello su carta / watercolour on paper
cm 18x23,5





da sinistra a destra / from left to right

Una certa luce sinistra, 1990, ossido di ferro su tela e inchiostro su foto intelata (dittico)
iron oxide on canvas and ink on photo on canvas (diptych) cm 40x30 ciascuno / each

Una certa luce sinistra, 1990, minio su tela e acrilico e olio su tela (dittico)
minium on canvas, acrylic and oil on canvas (diptych) cm 40x30 ciascuno / each

Una certa luce sinistra, 1990, ossido di rame su tela e acrilico su tela (dittico)
copper oxide and acrylic on canvas (diptych), cm 40x30 ciascuno / each

Una certa luce sinistra, 1990, bitume su tela su tela e acrilico su tela (dittico)
bitumen and acrylic on canvas (diptych), cm 40x30 ciascuno / each

Una certa luce sinistra, 1990, spray acrilico su tela / acrylic spray on canvas, cm 40x30
installazione in studio / in-studio installation, Castello in Bisticci, 1990

Una certa luce sinistra, collocazione n. 1, 1990 >
olio su tela / oil on canvas
cm 40x60





Cambierei senza titolo, 1991
olio su tavola / oil on wood panel
cm 30x30

Cambiando, 1990 >
lettere e bandiere di plastica dentro bacheca di alluminio e vetro
plastic letters and banners in aluminum and glass showcase
cm 35x35



CAMBIO



CAMBIAI



CAMBIEREI



CAMBIAVO



CAMBIASSI

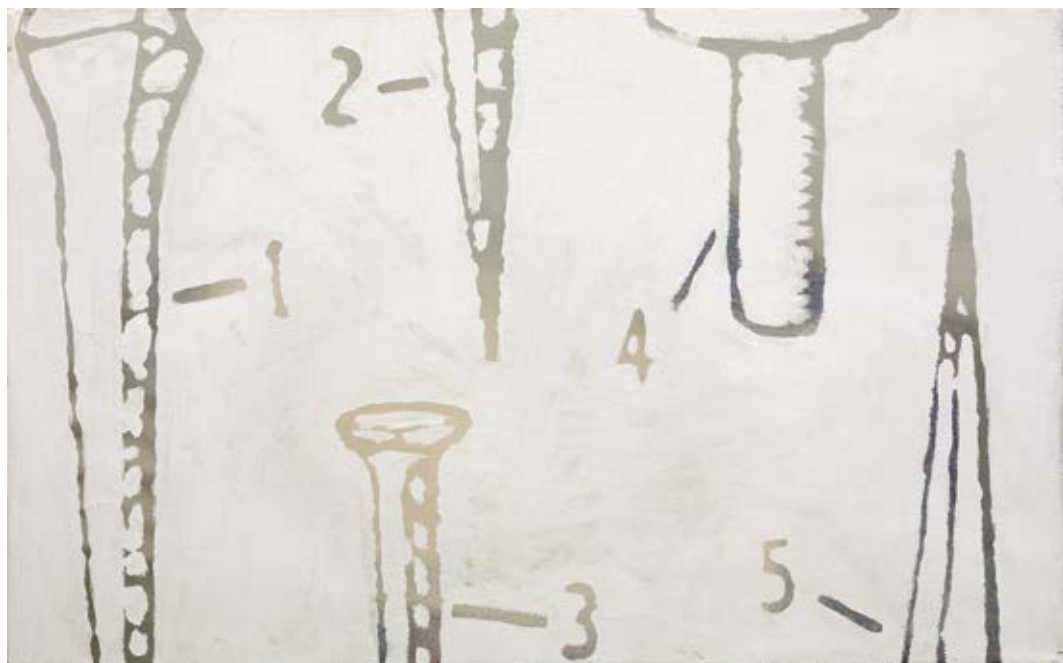


CAMBIANDO



CAMBIERÒ





Uno, due, tre, quattro, cinque, 1992

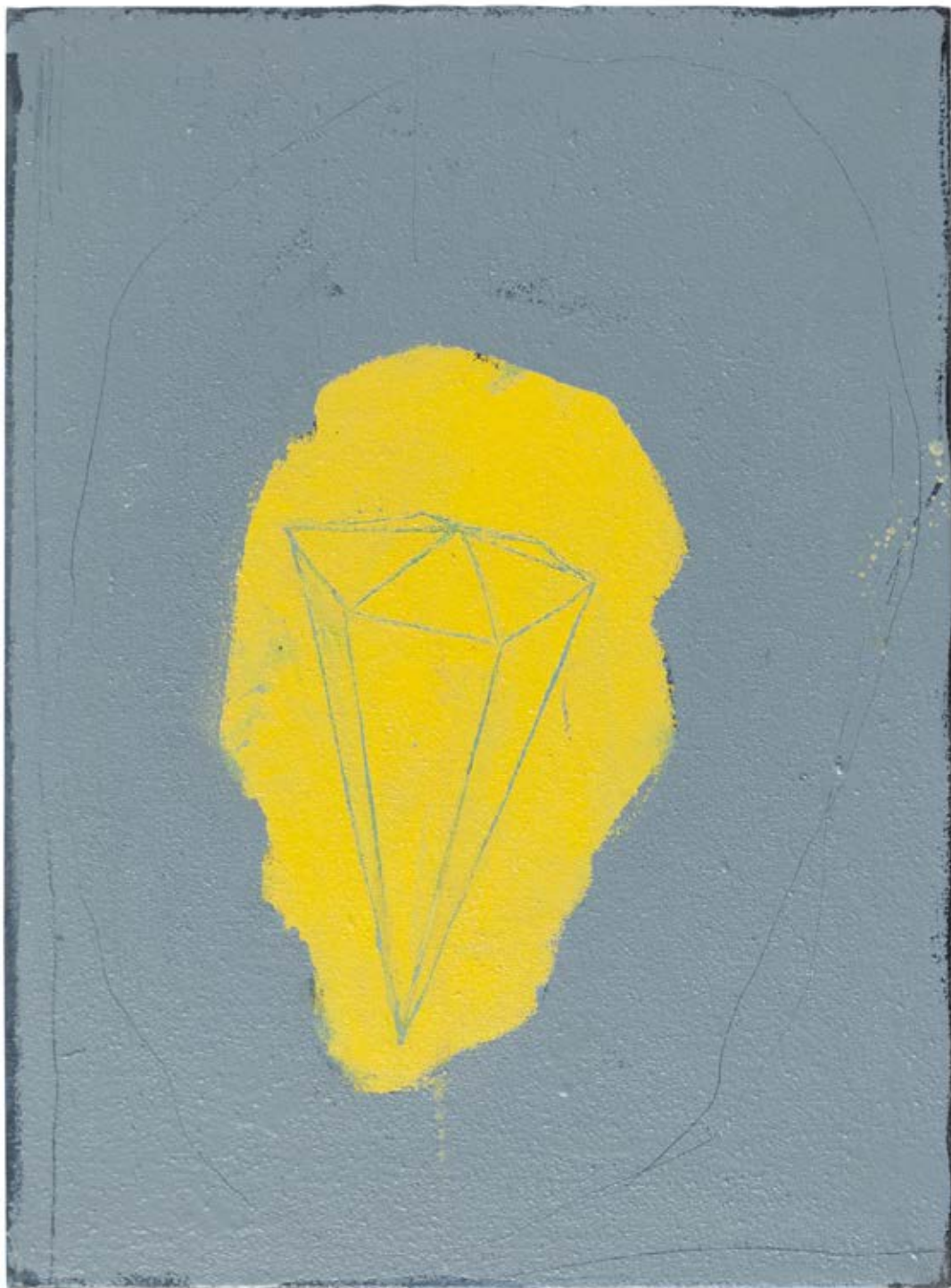
olio su tela / oil on canvas

cm 50x80

< senza titolo, 1986

smalti oleosintetici su carta intelata / enamel on paper on canvas

cm 38,5x30,5



Diamante, 1986
smalti oleosintetici su tela / enamel on canvas
cm 40x29,5

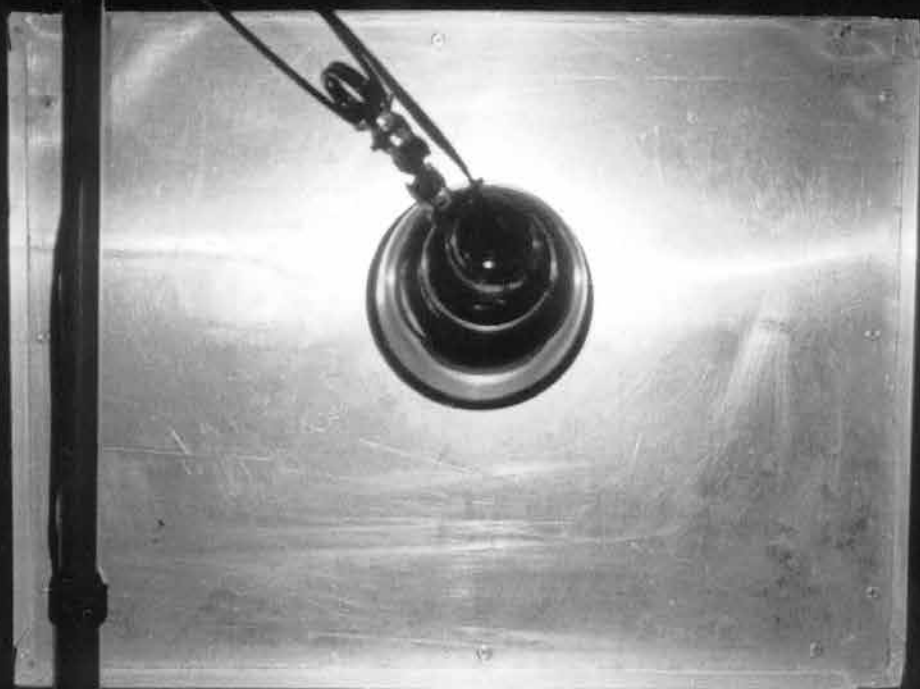


Diamante, 1986
smalti oleosintetici su tela / enamel on canvas
cm 40x29,5



Vedere o essere visti, 1990
smalti oleosintetici su carta intelata (dittico) / enamel on paper on canvas (diptych)
cm 90x160

Vedere o essere visti, 1990 >
cavalletto treppiede, lampada a pinza, scatola di alluminio / tripod, clip-on lamp, aluminium box
cm 200x40x60





Ferox contro Nal Rust, 1990
 tecnica mista su tela / mixed technique on canvas
 cm 100x70

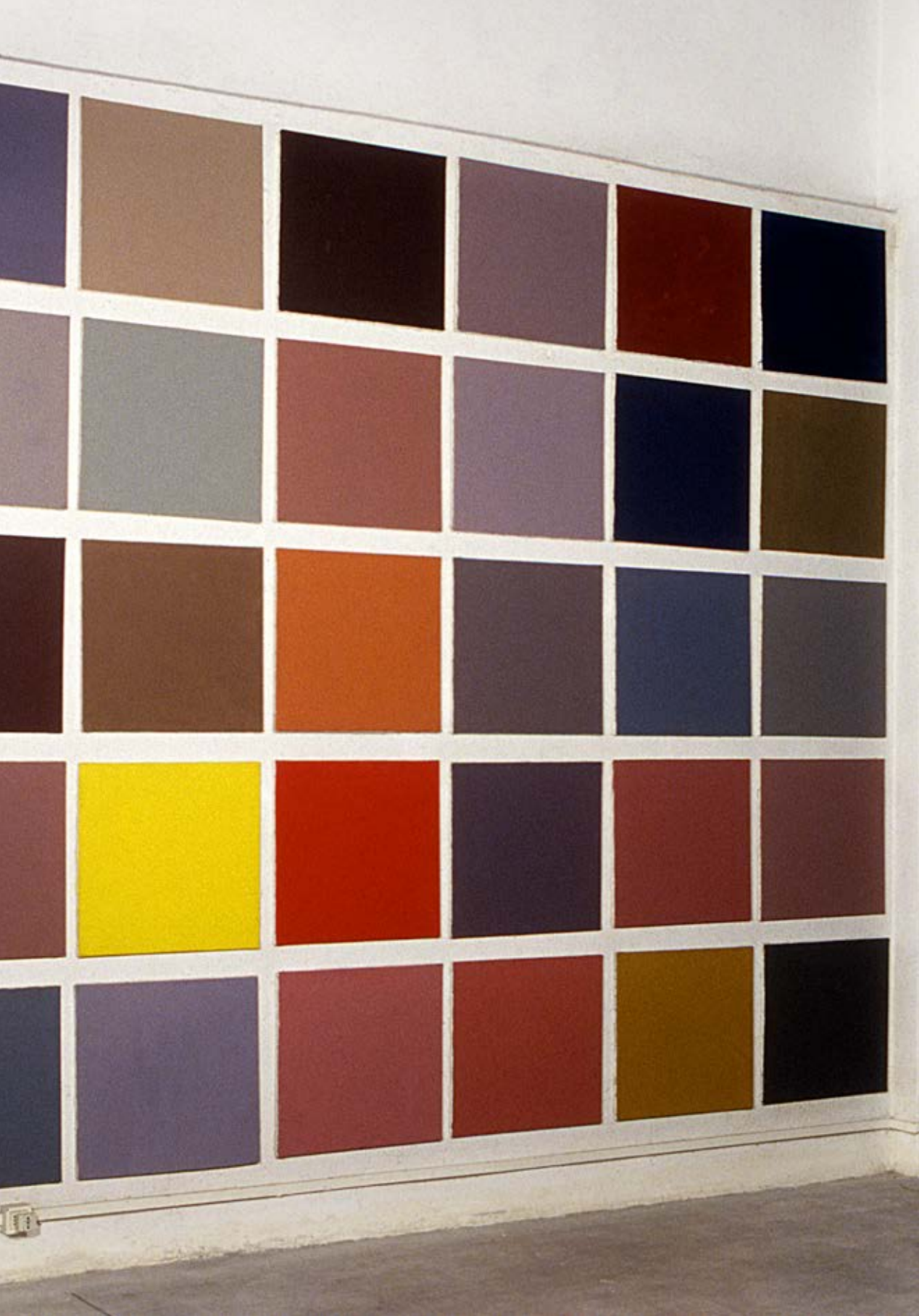
Bianchetto, 1989 >
 bianchetto su quotidiano ritagliato / correction liquid on newspaper clipping
 cm 2,7x1,6





Cubare il cubabile, (versione estesa e versione cubata), 1990
 acrilico su 25 tele / acrylic on 25 canvases
 cm 50x50x50 (versione cubata / cubed version)
 cm 325x324 (versione estesa / extended version)









Cubare il cubabile, 1994
colore ad olio / oil colours
cm 30x30

< **Quadrare il cubabile**, 1994
olio su tavola / oil on wood panel
cm 30x30

< **Il colore dello scultore**, 1992
colore ad olio e alluminio / oil colours and aluminium
cm 11x3,5x1,5



Interno (collocazione sinistra), 1992
olio su tela / oil on canvas
cm 40x60

Una certa luce sinistra, 1992 >
olio su tela / oil on canvas
cm 40x60





I pieni e i vuoti si somigliano ma non nella forma, 1991
inchiostro su carta piegata / ink on folded paper
cm 36x27

Simmetria impilabile, 1990 >
gesso / plaster
cm 8x24x24, cm 18x16x16, cm 12x10x10







Forme senza titolo, 1990

18 forme di gesso su 18 basi di ferro / 18 plaster shapes on 18 iron bases
cm 30x30x45-cm 30x30x100

< Forma simmetrica, 1991

fusione in ottone / brass casting
cm 16,5x6x6



Simmetria variabile variata, 1991
tela, fotografia b/n su tela, treppiede, faro / canvas, b/w photo on canvas, tripod, spotlight
dimensioni variabili / varying dimensions

Interno, 1991 >
olio su tavola di legno / oil on wood panel
cm 20x20





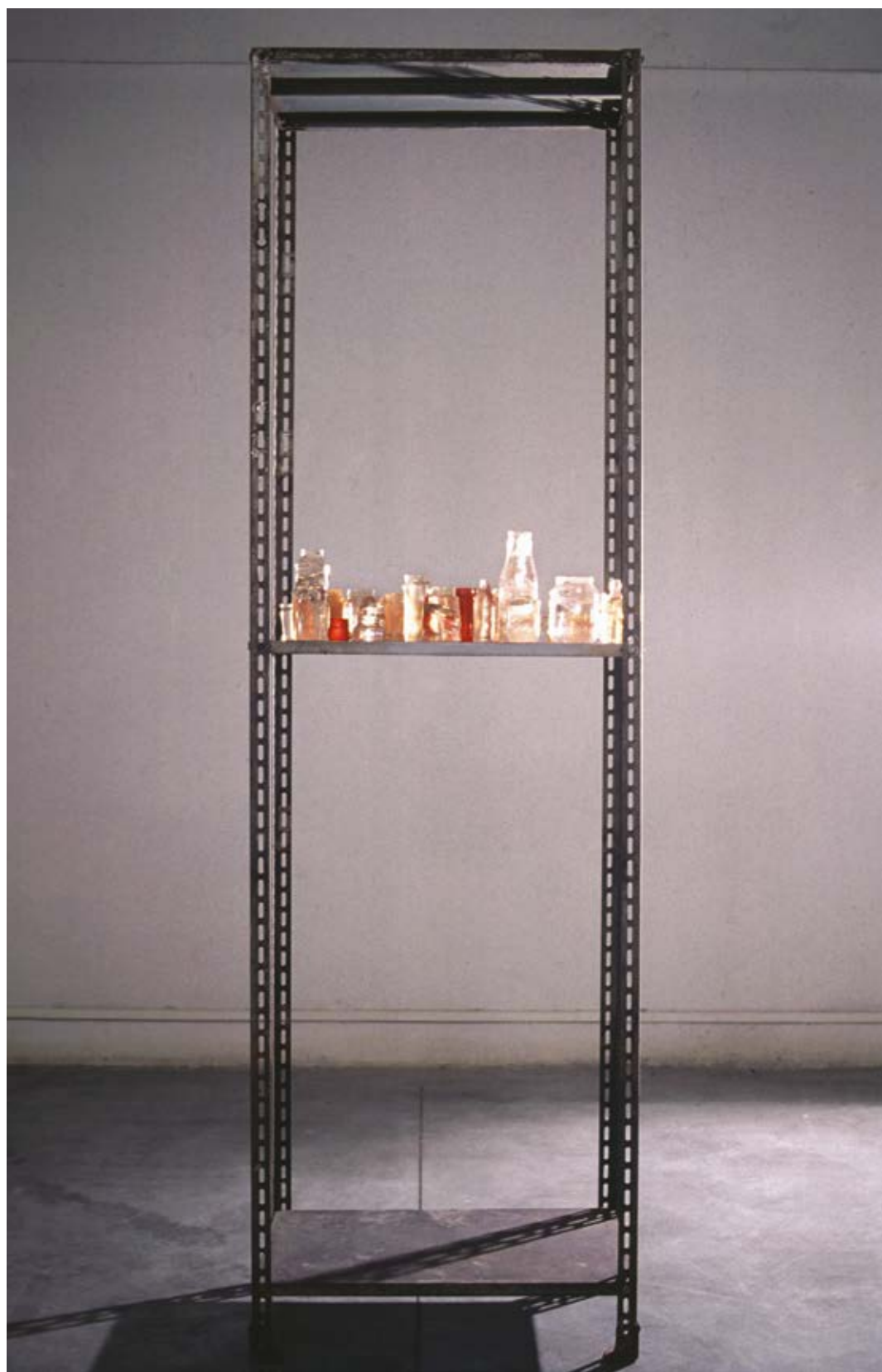
Innalzatore di simmetria, 1991
punzonatura su barra di alluminio e treppiede da microfono / die-stamping on aluminium bar, mike-stand
cm 120x200x70

Tubetto, 1991 >
fusione in alluminio / aluminium casting
cm 5x2x1,5





Contenuto senza contenitore, 1992
 resine e scaffalatura metallica
 resins and metal shelf
 cm 72x37x242





Uno a Uno, 2004

forme in gesso ceramico, tre tavoli di legno / plaster cast, ceramic, three wooden tables
cm 300x150, cm 150x150, cm 250x200 altezza / height 135

installazione per la mostra / installation for the exhibition *Uno a Uno*, Galleria Continua, San Gimignano, 2004





Affinatore, macchina per aria fina, 1995
ventilatore modificato con lamette di acciaio / electric fan with razor blades
cm 27x20x15

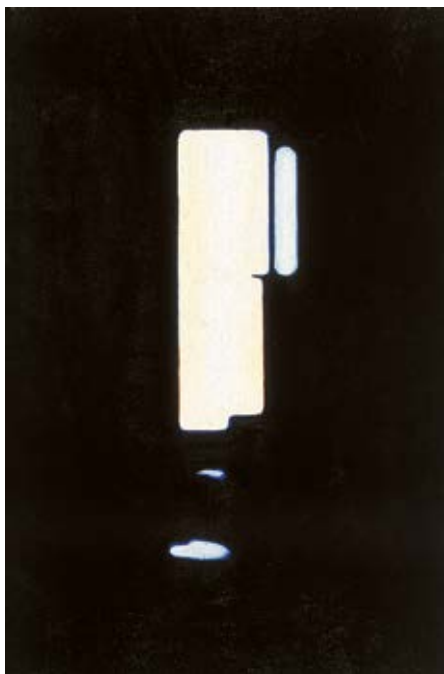
Uomo Bomba, 1993 >
olio su tela / oil on canvas
cm 190x140





Interno, 1996
olio su tela / oil on canvas
cm 36x46

Icona Madre, 1995 >
olio su tela / oil on canvas
cm 30x20





Land escape 7, 1997
stampa fotografica / photographic print
cm 120x164



Land escape 5, 1997
stampa fotografica / photographic print
cm 120x164

la distanza è sicurezza





La distanza è sicurezza, 1995

olio su tavola di legno (dittico) / oil on wood panel (diptych)
cm 30x30 ciascuna tavola

< La distanza è sicurezza, 2003

ceramica terzo fuoco / three firing ceramic
cm 25 x lunghezza variabile / varying length

installazione nella vecchia stazione ferroviaria di Vado Ligure per la / installation in the old railway station of Vado Ligure for the Seconda Biennale di Ceramica di Albissola, 2003





Interno di passaggio, 2000
olio su tela / oil on canvas
cm 40x60

< In forma, 1994
cemento / cement
cm 14,5x5x1,5

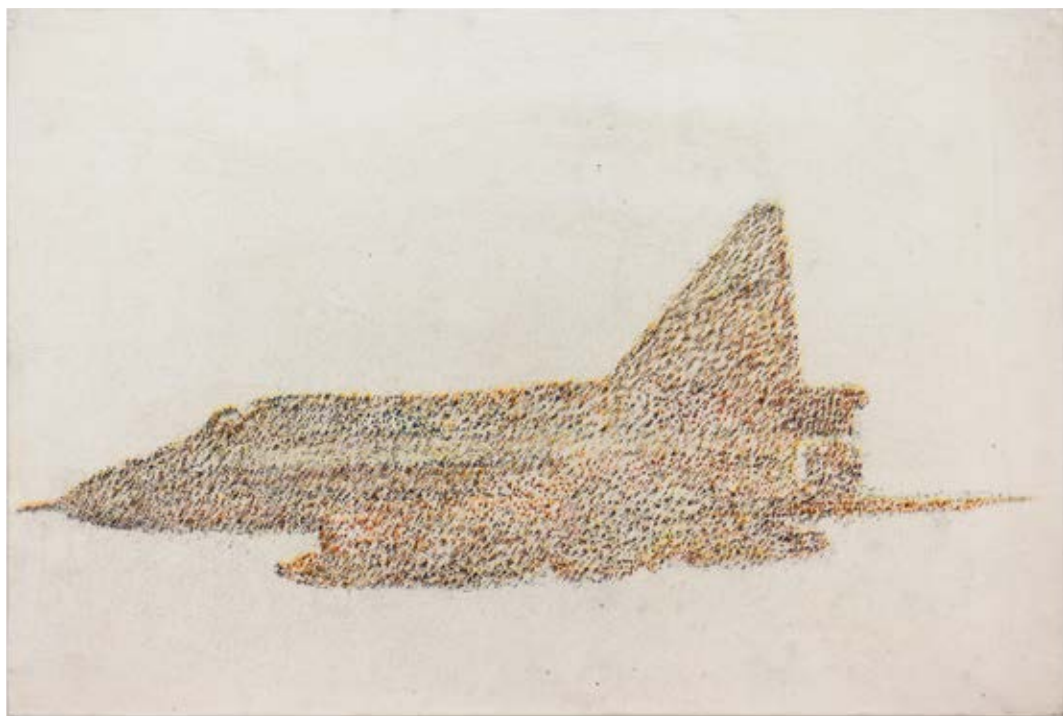


In Ombra, 2000

vetro opalino nero applicato sulle vetrate preesistenti / black opal glass on pre-existing windows
installazione per la mostra / installation for the exhibition *Space Available*, Museo Marino Marini, Firenze, 2000







Phantom, 1995

frottage con pastelli su carta velina intelata / frottage with pastels on tissue paper on canvas
cm 50,5x74

< O.B.L., 2000

olio su tela / oil on canvas
cm 100x65



Bianchetto abbagliante, 1998
olio su tela / oil on canvas
cm 50x70

Bianchetto, 2001>
bianchetto su quotidiano ritagliato / correction liquid on newspaper clippings
cm 10,2x8





Temporundum, 2007-2008
vetro superclear e orologi / superclear glass and watches, Ø cm 30-cm 100
installazione per la mostra / installation for the exhibition *Temporundum continuo*,
Galleria Continua, San Gimignano, 2008





Interno, 1999
olio su tavola / oil on wood panel
cm 30x30



Interno, 1999
olio su tavola / oil on wood panel
cm 30x30



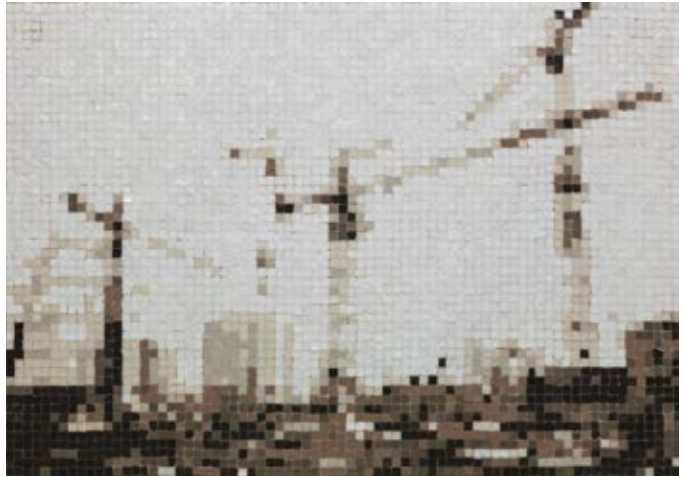
Fuori registro, 2001
acrilico su tela / acrylic on canvas
cm 80x80

Interno, 1995 >
olio su tavola di legno / oil on wood panel
cm 30x30





Alta definizione, 2006
mosaici in pasta di vetro su sandwich alveolare / vitreous paste mosaic on honeycomb sandwich panel
cm 125,5x192, cm 90x129, cm 45x65,5

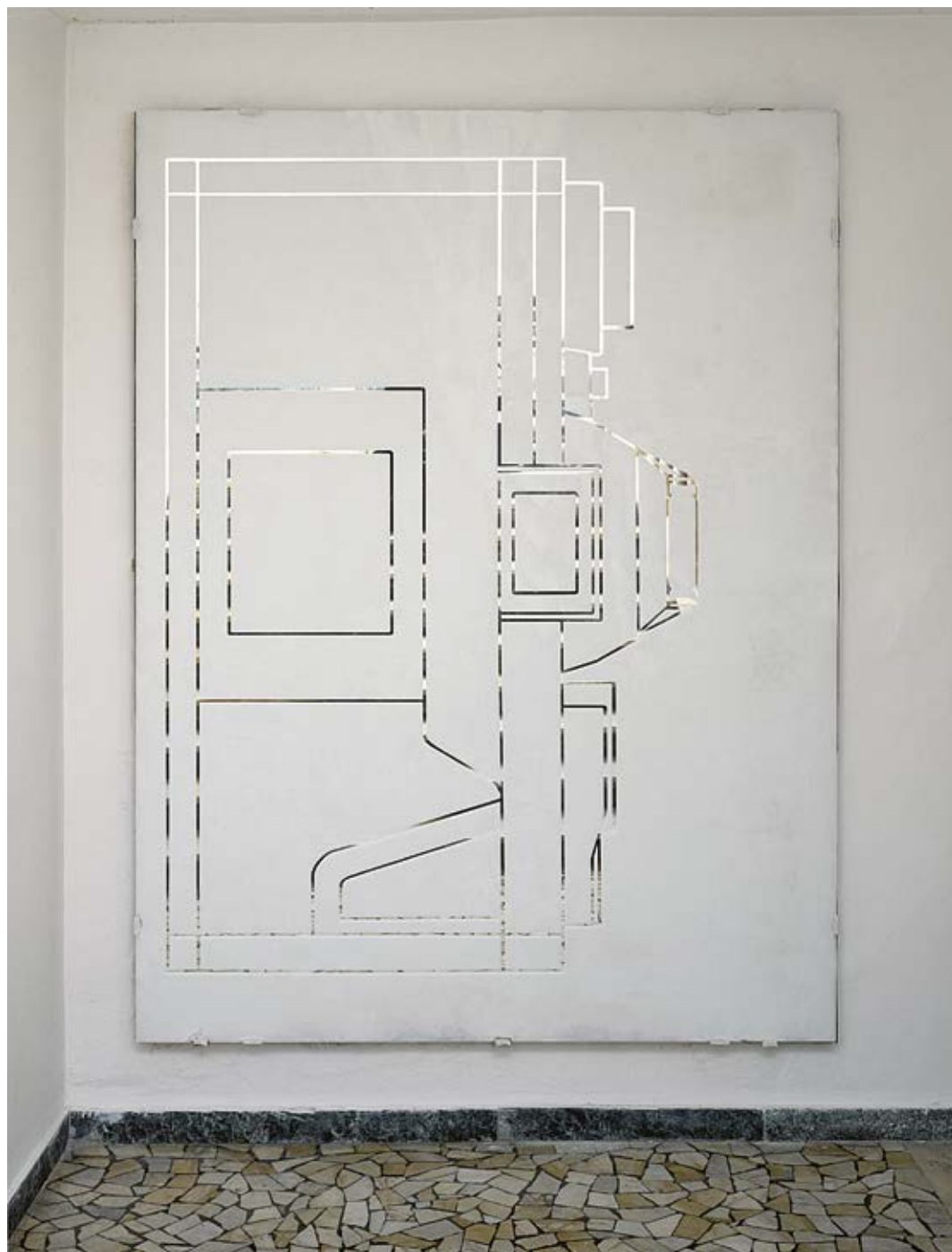




Tre piede, 1998

acrilico su specchio e proiettore / acrylic on mirror and projector
dimensioni variabili / varying sizes

installazione per la mostra / installation for the exhibition *Polvere & Polvere*, Galleria Continua, San Gimignano, 1998



Camera, 2004

acrilico su specchio / acrylic on mirror

dimensioni variabili / varying sizes

installazione per la mostra / installation for the exhibition *Uno a Uno*, Galleria Continua, San Gimignano, 2004

Skip intro, 2003 >

ceramica terzo fuoco / three firing ceramic
cm 25x lunghezza variabile / variable length

Sei piede, 2003

due stativi / two camera stands

misure variabili / varying sizes

installazione per la mostra / installation for the exhibition *Skip Intro*, Galerie Müllerdechiara, Berlino, 2003

In pugno, 1994

resina / resin

cm 6,5x3,5x2



skip intro





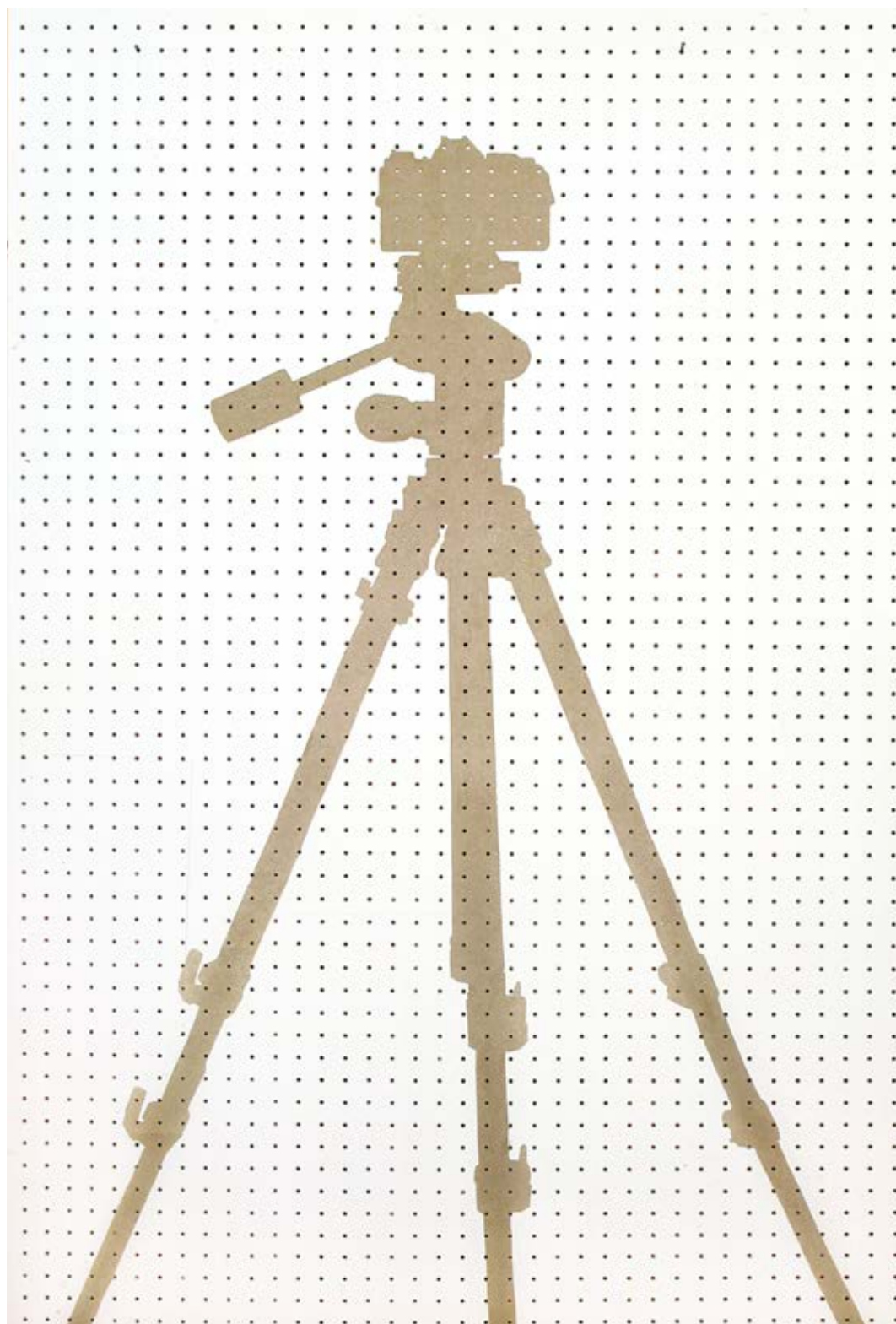


Fuori registro, 2008

acrilico su tela / acrylic on canvas
cm 90x61

< La linea del desiderio incontra quella dell'anima, 2006

fondale di legno e flash sincronizzato con sensore di presenza / wood backing and synchronised flash with motion sensor
misura secondo ambiente / sized for surroundings
installazione per la mostra / installation for the exhibition *La linea del desiderio incontra quella dell'anima*, Edicola Notte,
Roma, 2006





Già visto (autoritratto), 1992

olio su tela / oil on canvas

cm 50x50

< Tre piede, 2008

intaglio su masonite / intaglio on masonite

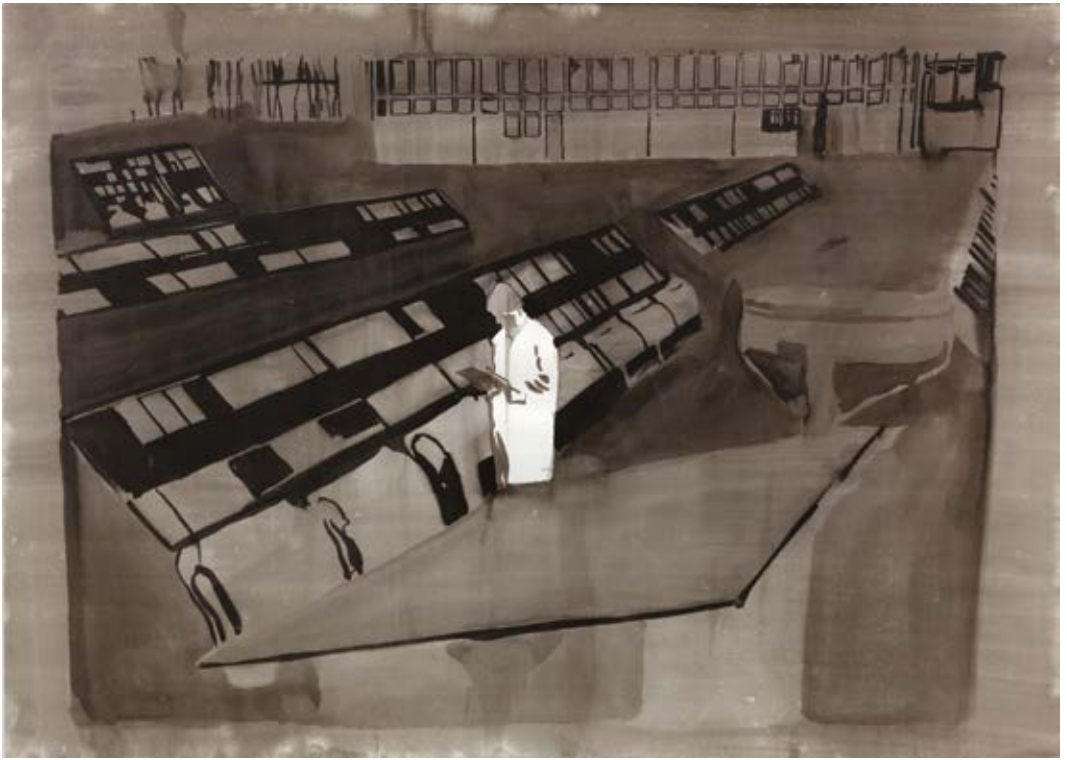
cm 148x98



Test 5, 2002
 inchiostri tipografici Colorgraf su tela
 Colorcraf typographic ink on canvas
 cm 50x50

Test, 1993 >
 china su carta
 Indian ink on paper
 cm 50x70

Test, 1993 >
 china su carta
 Indian ink on paper
 cm 50x70





5 aprile '92, 1992

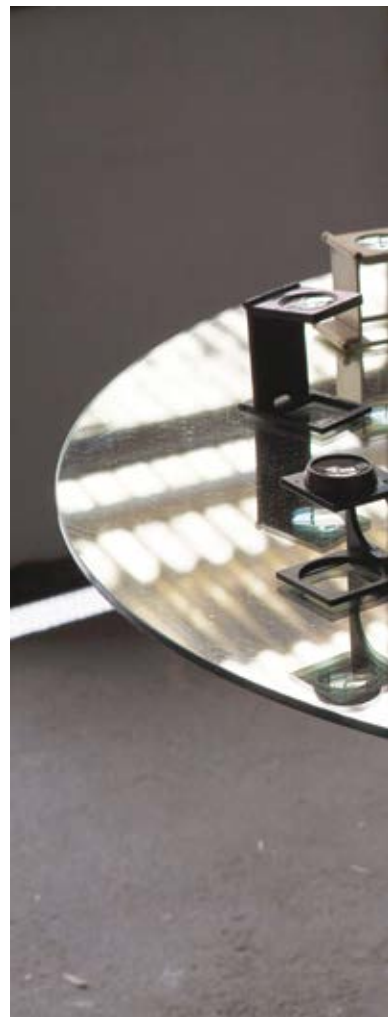
smalti oleosintetici su alluminio
enamel on aluminium
cm 18x15

Polvere contemporanea, 2014 >

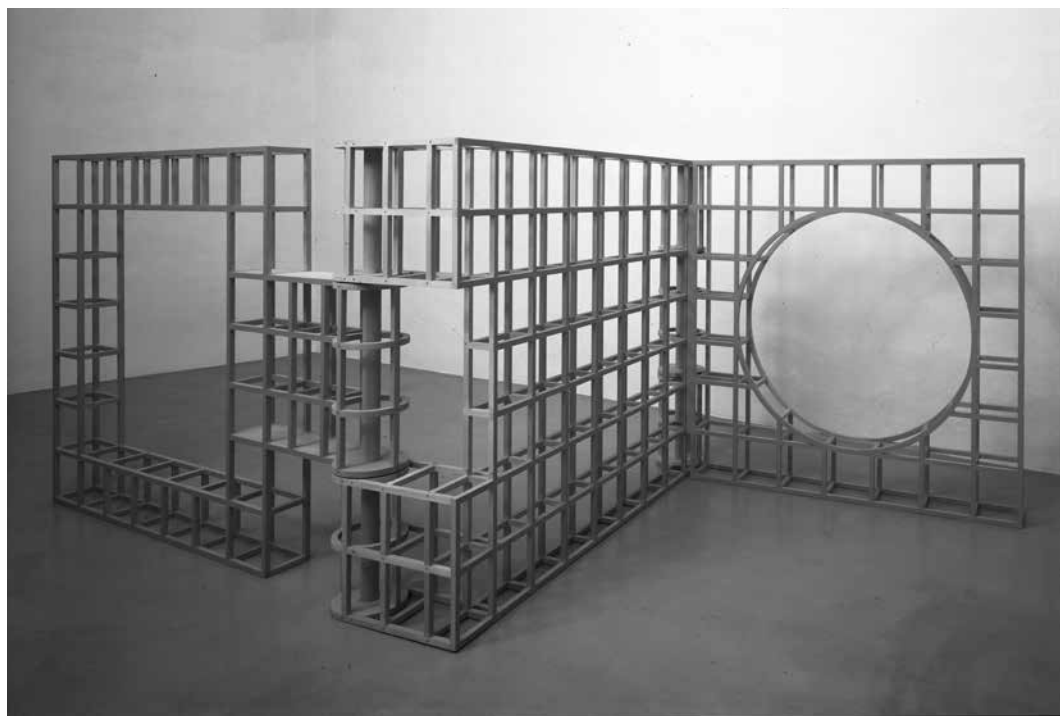
lentini contafili su specchio
thread counter lenses on mirror
ø cm 100

installazione per la mostra / installation for the exhibition

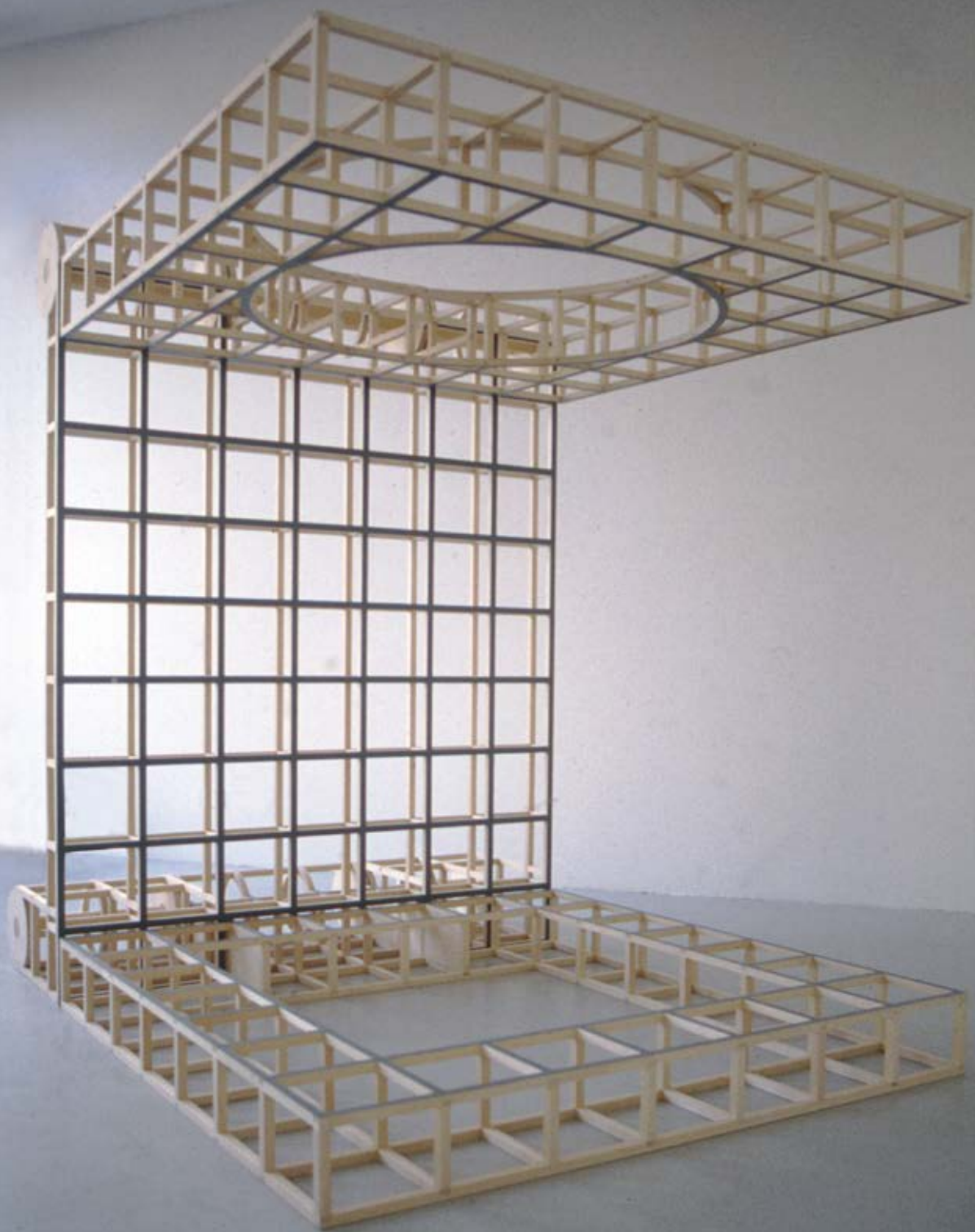
*Mi disperdo e proseguo lasciandomi indietro un passo dopo
l'altro, Assab One, Milano, 2014*







Lentino, ma non troppo, 2003
antiruggine su legno / anti-rust on wood
cm 208x243x152







Sottofondo, 1998

macchina per fototessere preparata / modified photo booth

installazione nella stazione metropolitana di Porta Venezia per la mostra / installation in the underground station

Porta Venezia for the exhibition *Subway*, Milano 1998



Pastice bar, 1998
cornice d'acciaio, bottiglie, bicchieri, tenda,
specchio a mosaico / steel frame, bottles,
glasses, curtain, mosaic mirror
misure ambientali / sized for surroundings,
misure cornice / frame size cm 130x90x20
installazione per la mostra / installation for
the exhibition *Polvere & Polvere*,
Galleria Continua, San Gimignano, 1998

Stasi Club, (alias De-Abc), 2007 >
installazione e performance per la mostra
installation and performance for the
exhibition *Space Control*, Assab One,
Milano, 2007





Bar Arak, 2010

proiezione video e allestimento con oggetti recuperati nei magazzini di Santa Maria della Scala per la mostra

Collezioni Contemporanee, Santa Maria della Scala, Siena, 2010

video projection and arrangement of various objects recovered from the storehouses of Santa Maria della Scala for
the exhibition *Collezioni Contemporanee*, Santa Maria della Scala, Siena, 2010





Bulborundum, 2001

vetro, silicone, lampadina e impianto elettrico / glass, silicon, light bulb and electric box

il bulbo / light bulb cm 23x15x15, misure secondo ambiente / sized for surroundings

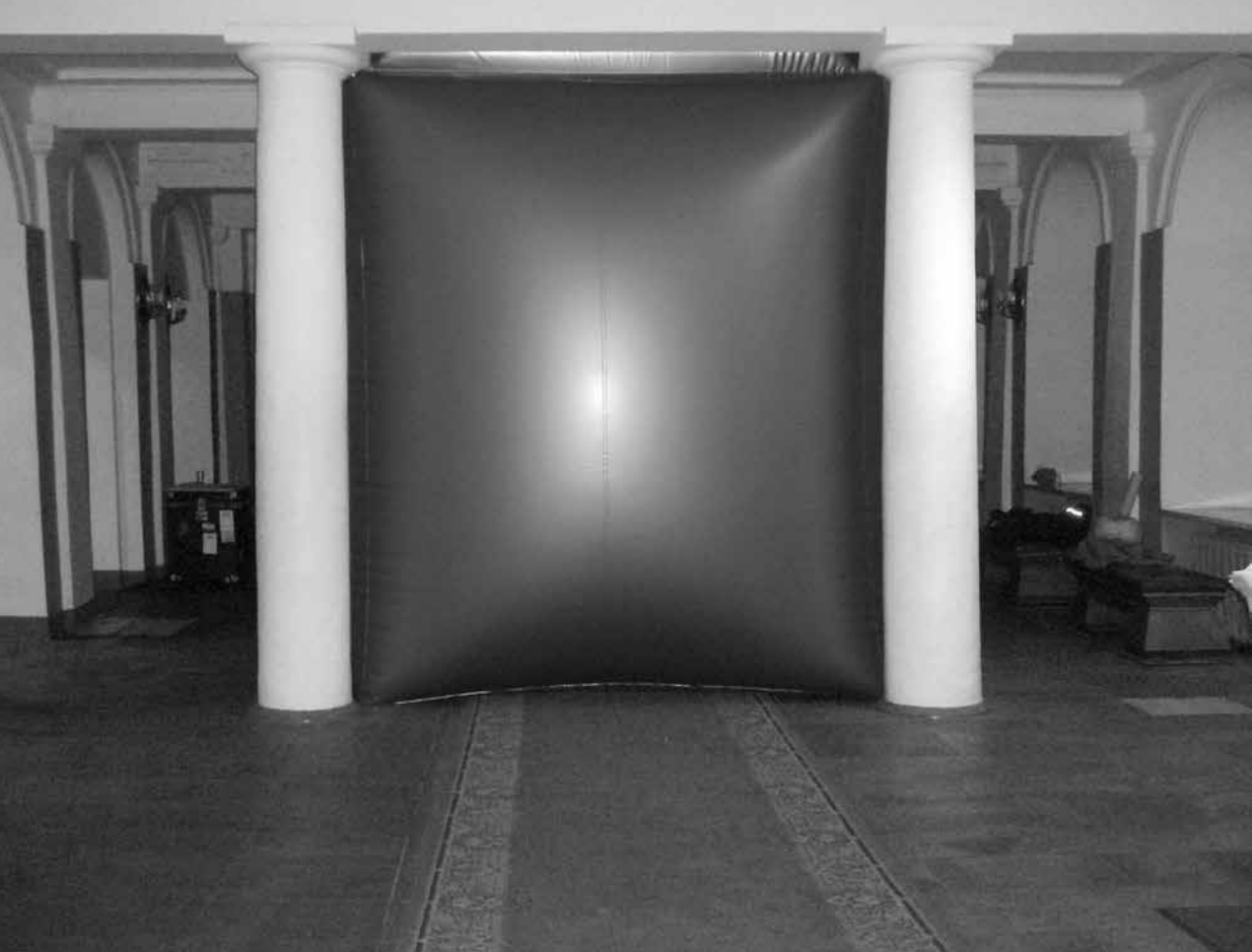
installazione per la mostra / installation for the exhibition *Intruso Estruso*, Galleria Mazzoli, Modena, 2001

750 ml, 2001 >

vetro, silicone / glass, silicon

cm 30x15x15





Quick silver, 2005

latex saldato / soldered latex

cm 230x260x360

installazione per la mostra / installation for the exhibition *Beyond the ego*, Central Museum of the revolution, Mosca, 2005

Mira, 2014 >

proiettili di carabina calibro 4,5 su pvc spalmato su tessuto / 4.5 calibre bullets on pvc-covered cloth

cm 150x215

installazione per la mostra / installation for the exhibition

Mi disperdo e proseguo lasciandomi indietro un passo dopo l'altro, Assab One, Milano 2014

IO SPARISCO
TU SPARISCI
EGLI SPARISCONO
NOI SPARIAMO
VOI SPARATE
ESSI SPARANO

A window composed of a grid of 12 rectangular panes, arranged in 3 rows and 4 columns. Each pane is made of glass with a fine, grid-like texture. The window is set into a dark, possibly black, frame. A small, dark rectangular sign is affixed to the middle pane of the second row from the top. The sign has the words "SPACE AVAILABLE" printed in a light, sans-serif font. The background visible through the window is a blurred view of a building with similar architectural features, suggesting an urban setting.

SPACE AVAILABLE

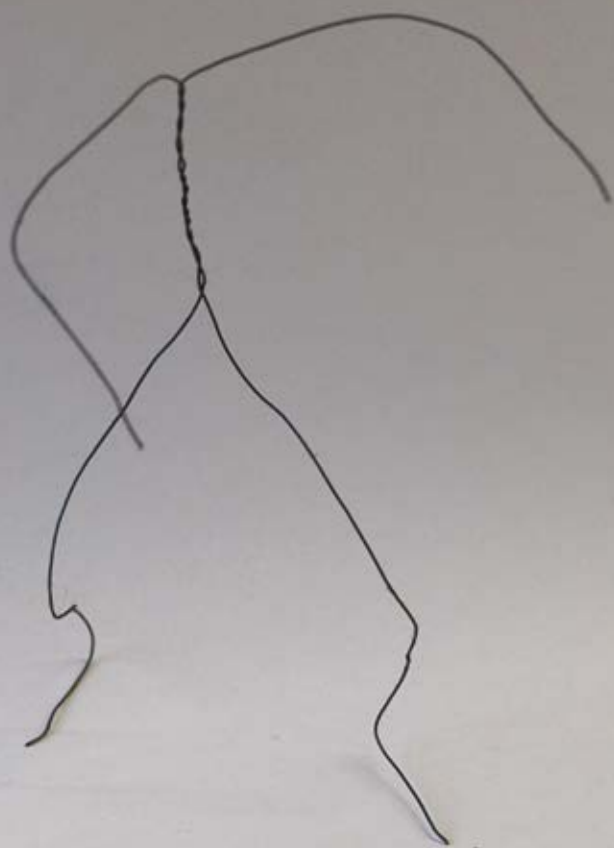


Space available, 2017

pvc specchiante e lenza / reflective pvc and fishing line
ø cm 30x100

< Space available, 1990

maschera per spray murali / stencil for wall spray





Dentiera di precisione, 2013

proiettili calibro 9x21 in argento / 9x21 calibre silver bullets
cm 6x6,5x1

< Headless, 2000

filo di ferro / steel wire
cm 9x6,5x4



Fuori registro, 1995
acrilico su tela / acrylic on canvas
cm 180x265

Kursk, 2016 >
grafite e acrilico su tela / graphite and acrylic on canvas
cm 135x190







Sasso, 2008
acrilico su tela / acrylic on canvas
cm 100x150

< **Sasso, 1991**
fusione di alluminio da calco di un sasso / aluminium stone casting
cm 6x4x2





Fuori registro, 2005
acrilico su tela / acrylic on canvas
cm 280x280



Antidisegno, 2017
grafite su carta / graphite on paper
cm 29,7x21



Sim, 2004
inchiostro su carta / ink on paper
cm 28x21,5



Windbags, 2007

vetro soffiato da Venini, Murano / blown glass by Venini, Murano, ogni pezzo / each cm 40x30x20 (circa)
particolare dell'installazione per la mostra / detail of the installation for the exhibition 1:1, Moscow Museum of
Modern Art at Zurab Gallery, Moscow, 2007





In palmo di mano, 2017
progetto fotografico / photographic project

L.P., 2014 >
lettere mobili e modello di Apecar / block letters and Ape-car model
cm 8,5x5x5

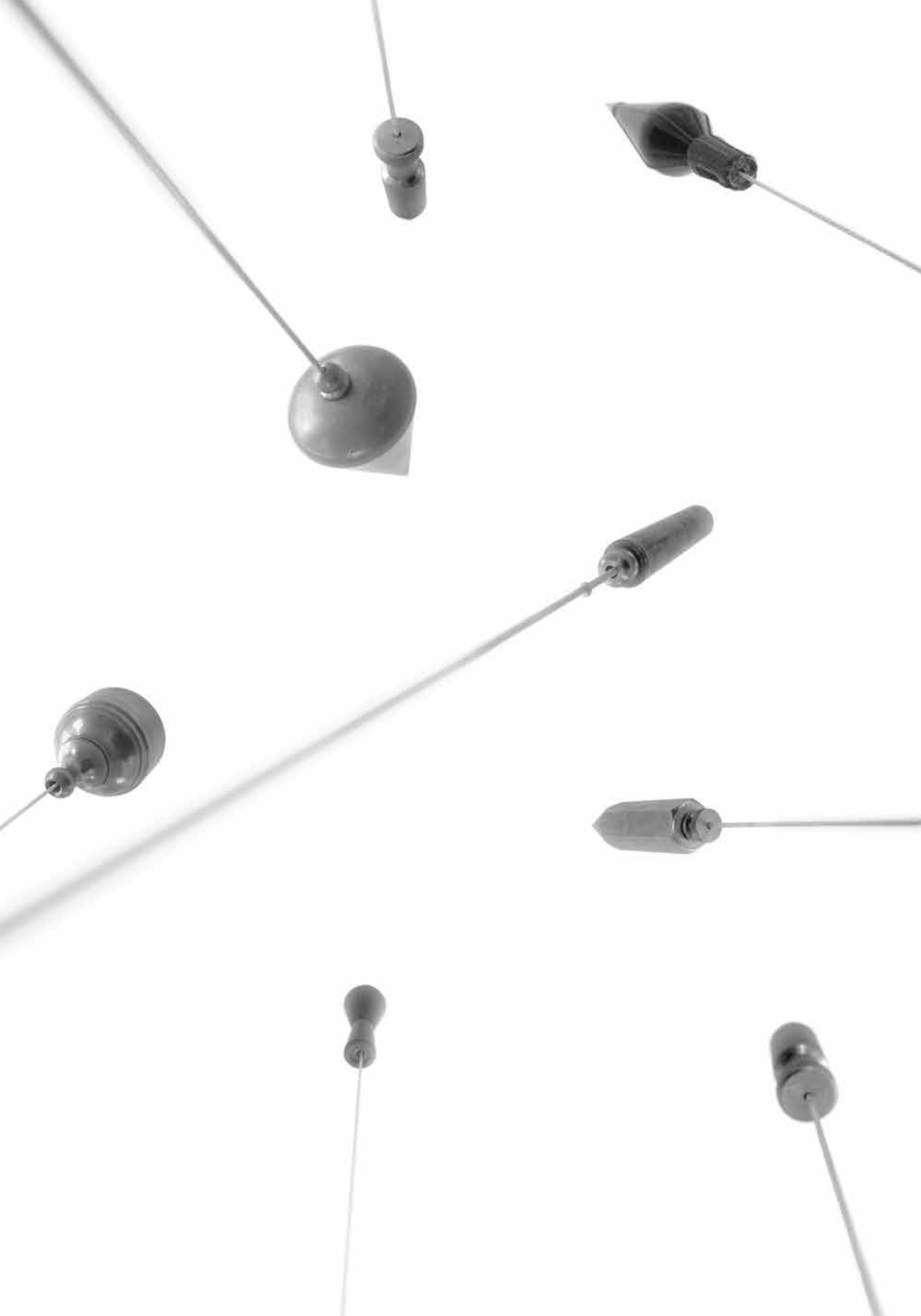






Diametri disponibili, 2012
inchiostro su carta / ink on paper
cm 35x49,5

< Diametri disponibili, 2012
inchiostro su carta / ink on paper
cm 28x17,5



ASTRAZIONI

Astrazioni, 2014

alfabeto di bronzo / bronze alphabet

h.cm 16x lunghezza variabile / variable length

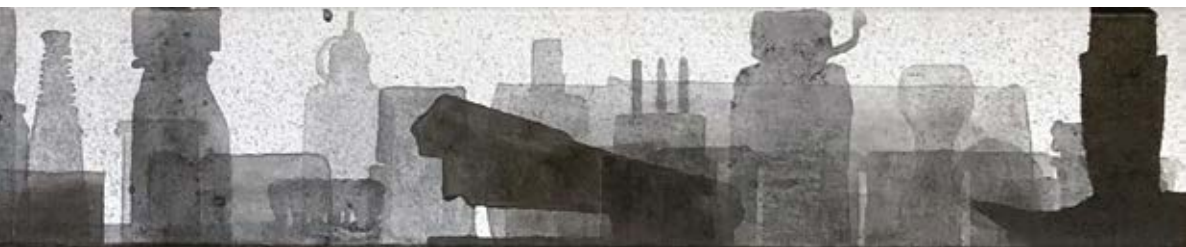
installazione per la mostra / installation for the exhibition

Mi disperdo e proseguo lasciandomi indietro un passo dopo l'altro, Assab One, Milano 2014

< Fili da me di versi da te, 2004

progetto di collage digitale / digital collage project





Paesaggio di prossimità, 2020
inchiostro su tela / ink on canvas
cm 10x100



Senza confine (Alpi), 2020

acrilico su pvc e tela / acrylic on pvc and canvas
cm 96,5x67

< Senza confine (Sicilia), 2016

acrilico su pvc su muro / acrylic on pvc-covered wall
dimensioni secondo ambiente



Luca Pancrazzi (1961, Figline Valdarno), vive e lavora a Milano.

MOSTRE PERSONALI / SOLO EXHIBITIONS

- 2020 *Luca Pancrazzi, ombre, proiezioni, ribaltamenti, vuoti improvvisi e inversioni*. Villa Pacchiani Centro Espositivo, Santa Croce sull'Arno.
Paesaggio Ciclico Variato (una mostra un'installazione, un libro), Museo del Paesaggio, Castelnuovo Berardenga.
Paesaggi Ciclici Variati, Atrio Monumentale ASP ITIS, Trieste.
- 2019 *Bianco Milano*, Galleria Tega, Milano.
Doppio Soggetto (con Antonio Catelani), Rizzuto Gallery, Palermo.
- 2018 *Big Bang Gang Bang*, TOTAH Gallery, New York.
- 2017 *Io. Noi. Voi...*, Museo d'Inverno, Siena.
- 2016 *Come Sempre Dove Sai*, FPAC, Palermo.
#studiolacittà, (con Marco Neri), Studio La Città, Verona.
- 2015 *Occidente Esotico*, Galerie Andrea Caratsch, St. Moritz.
24 ore su 24, Surplace, Varese.
Fuori Registro, Inner Room, Siena.
Pit Stop St. Moritz, Forum Paracelsus, St. Moritz.
- 2014 *AutoveloX*, Museo dei Mezzi di Comunicazione, Arezzo.
Mi disperdo e proseguo lasciandomi indietro un passo dopo l'altro, Assab One, Milano.
Mira, Zoo Zone Art Forum, Roma.
- 2013 *Pit Stop Lugano*, Brother's Art Gallery, Lugano.
- 2011 *Blow Flow Raw*, Galleria Continua, San Gimignano.
Landscapes in mirror are closer than they appear, Galerie Andrea Caratsch, Zürich.
- 2010 *Temporundum Continuo*, Galleria Continua, San Gimignano.
Stilllife, Faggionato Fine Art, London.
- 2009 *Stilllife*, Galerie Andrea Caratsch, Zürich.
- 2008 *Temporundum*, Patrizia Pepe, Prato.
- 2007 *1:1*, Moscow Museum of Modern Art at Zurab Gallery, Moscow.
- 2006 *P&P*, Galleria Continua, San Gimignano.
La Linea del Desiderio Incontra quella dell'Anima, Edicola Notte, Roma.
A Daily Life of a Window in Shanghai, Galeria Marta Cervera, Madrid.
- 2005 *Simmetria Variata Variabile*, Caratsch de Pury & Luxembourg, Zürich - Galleria Seno, Milano.
- 2004 *Uno a Uno*, Galleria Continua, San Gimignano.
- 2003 *Skip Intro*, Galerie Müllerdechiara, Berlin.
- 2002 *Error*, Borromini Arte Contemporanea, Ozzano Monferrato.
- 2001 *Intruso-Estruso*, Galleria Emilio Mazzoli, Modena.
- 2000 *Space Available*, Museo Marino Marini, Firenze.
- 2000 *24 ore su 24*, Galeria Marta Cervera, Madrid.
- 1999 *Fifteen Years in One Night*, Galleria Base, Firenze.
Formato, Palazzina dei Giardini, Galleria Civica Modena.
Né Paesaggio né Natura Morta, Van Laere Contemporary Art Gallery, Antwerp.
- 1998 *Paesaggio Endogeno*, Galleria Antonio Colombo Arte Contemporanea, Milano.
Polvere & Polvere, Galleria Continua, San Gimignano.
Luca Pancrazzi, Statement, Art 29 Basel, Basel.
99A4, Galleria In Arco, Torino.
- 1997 *Four Landscapes*, D'Amelio Terras Gallery, New York.
Luca Pancrazzi, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Università degli Studi La Sapienza, Roma.
- 1996 *All'ombra del Tempo*, Galleria Emilio Mazzoli, Modena.
Dorsoduro Hard Back Tour 1996 (con Pierpaolo Pagano), Studio Barbieri, Venezia.
- 1995 *Nonsites*, Galleria Studio Legale, Caserta.
Luca Pancrazzi, Wassermann Galerie, München.
- 1994 *Luca Pancrazzi*, Galerie Analix, Genève.
Quotidiano, Loft Arte Club, Valdarno.
- 1993 *16 FEB. 1993*, Galleria Transepoca, Milano.
- 1992 *Pancrazzi/Cingolani*, (con Marco Cingolani), Galleria Margiacchi, Arezzo.
Luca Pancrazzi, Care Of, Cusano Milanino.
- 1991 *Simmetria Variabile Variata*, Galleria Margiacchi, Arezzo.
- 1989 *Luca Pancrazzi*, Museo Riz a Porta, Firenze.
- 1986 *Primavera '86* (con Randi Malkin), Bang Amen, Firenze.
- 1985 *Personale*, Anello del Re, Firenze.

MOSTRE COLLETTIVE / GROUP EXHIBITIONS

- 2020 *XXX*, Galleria Visconti, Milano.
Italian Imaginary, MLF Marie Laure Flaish, Bruxelles.
The Shadow, TOTAH, New York.
- 2019 *Revolutions 1989 2019. L'arte del mondo nuovo 30 anni dopo*, Castel Sismondo, Rimini.
- 2018 *Under Erasuse*, Pierogi Gallery, New York.

- Premio Lissone 2018*, Museo d'Arte Contemporanea di Lissone, Lissone.
Polarities, TOTAH, New York.
Monochrome, Galerie Andrea Caratsch, St. Moritz.
Aqua happenings, Isola dei pescatori, Stresa.
Premio Santa Croce Grafica, nona edizione, Villa Pacchiani, Santa Croce sull'Arno.
Osservatori, Photology Air, Tenuta Busulmone, Noto.
Infrasottile, l'arte contemporanea ai limiti, Palazzo della Misericordia, Bergamo.
WALKABOUT #01 / FOREIGNNESS Incantamento, La Fabbrica del Cioccolato, Torre-Blenio.
New Perspective, Palazzo della Triennale, Milano/Galleria Nazionale, Roma.
The Summer Show, Galleria Renata Fabbri, Milano.
Figure, Studio d'Arte Cannaviello, Milano.
- 2017 *Il pittore e la modella*, Assab One, Milano.
Summer Show, Studio La Città, Verona.
Aqua, Sesc Belenzinho, São Paulo.
Aqua, Château de Penthes, Genève.
No Secrets, Münchner Stadtmuseum, München.
Solo Figli, Padiglione de l'Esprit Nouveau, Bologna.
Group show, TOTAH, New York.
- 2016 *L'ascolto, una mostra immaginaria*, Assab One, Milano.
Paesaggio con Figura, Galleria Erica Ravenna Fiorentini, Arte Contemporanea, Roma.
Cosmic Connections, TOTAH, New York.
Un Sogno Fatto a Mantova, Palazzo Te, Mantova.
La rete dell'arte nella rete della vita, Fondazione Pier Luigi e Natalina Remotti, Camogli.
La Forma della Città, Galleria Secci, Firenze.
Titolo, l'Edito Inedito, cap. VI, Villa Romana, Firenze.
Biennale Disegno Rimini, Profili del Mondo, Palazzo del Podestà, Rimini.
Ars+Persona, Ars, Bergamo.
Priere de Touches 5, Spazio C.O.S.M.O., Milano.
Piccolo Compendio d'Istruzioni di Pittura, Galleria Bianconi, Milano.
- 2015 *Wax*, FPAC, Palermo.
Titolo, l'Edito Inedito, cap. III (La Stiva), spazio Cosmo, Milano.
Liberi Tutti, Museo Ettore Fico, Torino.
Accrochage, Galerie Andrea Caratsch, Zürich.
In Contemporanea, Santa Maria della Scala, Siena.
The Wall (archive)#10, Assab One, Milano.
- 2014 *Questione di Fili*, Ex Lanificio di Stia, Pratovecchio.
Titolo L'edito inedito, cap.II, Casabianca, Bologna.
The Wall (archive)#9, Sponge Arte Contemporanea, Pergola.
Do ut do, MAXXI, Roma.
- 2013 *La Grande Magia, Opere scelte dalla Collezione d'Arte UniCredit*, MAMbo, Bologna.
Il viaggio di Roland Ultra, Assab One, Milano.
Acqua, vivai Balestri/Cioncolini/Trenti, Montevarchi.
- 2012 *The Wall (Archives) #6, On the River*, Villa Pacchiani, Santa Croce sull'Arno.
Meriggio a Carignano, Villa al Console, Lucca.
Re-Encounters, Objects and Phenomena, 601Artspace, New York.
- 2011 *Quelli che Restano, stati d'animo del paesaggio contemporaneo*, Spazio Oberdan, Milano.
Alfabeto2 è un'altra cosa... riflessi dell'arte italiana, Casinò di Venezia, Palazzo Vendramin Calergi, Venezia.
100⁰: 100 Anni, 100 Stanze, 100 Artisti, Art Hotel Gran Paradiso, Sorrento.
Pittura Europea dagli Anni Ottanta ad Oggi, opere dalla collezione Alessandro Grassi, Fondazione Stelline, Palazzo delle Stelline, Milano.
Shtart, Milano, 2011.
L'Etoffe du Temps, Institut Culturel Bernard Magrez, Centre d'Art du Château Pape Clément, Bordeaux.
- 2010 *Madeinfilandia*, Pieve a Presciano.
Still Image contemporary italian paintings, Galleria Continua, Beijing.
Collezioni Contemporanee, SMS Museo per Bambini, Siena.
Past Present Future, Yapi Kredi Cultural Center, Istanbul / Palazzo della Ragione, Verona.
Idoles, Galleria Continua - Le Moulin, Boissy-le-Châtel.
Club 21, Remaking the Scene, London.
Libro/Oggetto, Italian Artist's Books 1960s-Now, Santa Monica Museum of Art.
La Scultura Italiana del XXI Secolo, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano.
Montaña, Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, Segovia.
- 2009 *Past Present Future, Highlights from UniCredit Group Collection*, Bank Austria Kunstforum, Wien.
Glass Stress, 53. Biennale di Venezia, Istituto Veneto di Scienze ed Arti, Palazzo Franchetti, Venezia.
Il Piacere del Collezionista, Opere dalla collezione Finstral, Merano Arte, Merano.
Open Care Open Day, Open Care, Milano.
Cromofobie, Percorsi del bianco e del nero nell'arte italiana contemporanea, Ex Aurum, Pescara.
I Was So Much Older then, I'm Younger than that Now, Antonio Colombo Arte Contemporanea, Milano.
- 2008 *Collezione tra il Permanente e l'Impermanente*, Museo d'Arte per Bambini, Santa Maria della Scala, Siena.
15^a Quadriennale d'Arte di Roma, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

- Fragile Beauty – Glass in art*, Museum Kunstpalast, Düsseldorf.
- Focus on Contemporary Italian art*, MAMbo, Bologna.
- Sphères*, Galleria Continua - Le Moulin, Boissy-le-Châtel.
- Premio Agnere Fabbri, Aktuelle Positionen italienischer Kunst*, Stadtgalerie Kiel/Künstlerhaus, Graz.
- Experimenta, Collezione Farnesina Giovani*, Ministero degli Affari Esteri, Unità Collezione Farnesina, D.G.P.C.C., Roma.
- Poeticamente Abitare, Time in Jazz*, PAV, Berchidda.
- 2007 *La Città che Sale*, Museo d'Arte Contemporanea Sannio, Benevento / Macro, Roma.
- Experience Pommery #4, l'emprise du lieu*, Domaine Pommery, Reims.
- Camera con Vista*, Palazzo Reale, Milano.
- Italy 1980-2007: tendencies of contemporary research*, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto / Vietnam National Museum of Fine Arts, Hanoi.
- Galleria Continua/Le Moulin*, Galleria Continua - Le Moulin, Boissy-le-Châtel.
- Premio Agnere Fabbri*, Palazzo della Permanente, Milano.
- One Colour*, Galleria Continua, Beijing.
- Anatomia dell'Irrequietezza*, Palazzo della Penna, Perugia.
- Collezionismi. Il mondo come voluttà e simulazione*, Assab One, Milan, Italy, .
- 2006 *Natura e Metamorfosi*, Urban Planning Exhibition Center, Shanghai/Creative Art Center, Beijing.
- Sharing Passions, una rassegna dalle collezioni Unicredit Group*, Palazzo della Fortuna/Palazzo Ceriana Maineri, Torino.
- Fotografi per C4*, Centro Cultura Contemporaneo Caldogno.
- Young Italian Artists at the Turn of the Millennium*, Galleria Continua, Beijing.
- I Costruttori, Il corpo del lavoro 1906-2006*, Castel Sismondo, Rimini/Palazzo Belmonte-Riso, Palermo.
- Meropolandscape*, Paesaggi nell'arte contemporanea - Palazzo Cavour, Torino.
- Il Marmo e la Celluloide*, Parco e Villa della Versiliana, Marina di Pietrasanta.
- 2005 *Per Esempio*, Arte Contemporanea Italiana dalla Collezione UniCredit, Mart Rovereto.
- Snow White and the Seven Dwarfs*, Fundación Marcelino Botín, Santander.
- Art-chitecture of Change*, Isola Art Center, Milano.
- Paysages, Constructions et Simulations*, Casino Luxembourg, Forum d'Art Contemporain, Luxembourg.
- Beyond the Ego, 1 Moscow biennial of contemporary art*, Museum of Contemporary History of Russia, Moscow.
- Playground and Toys*, Hangar Bicocca, Milano.
- Senza Confine (15TH Year)*, Galleria Continua, San Gimignano.
- Paesaggio*, Galleria Tega, Milano.
- Interni Moderni*, Galleria Volume, Roma.
- ManMao*, Galleria Continua, Beijing (China).
- No Code, Contemporary Italian Art*, Slovak National Gallery/Slovenská Národná Galéria, Bratislava.
- Metafisica Naturale*, Villa Scalabrino, Mozzate.
- Fast Forward*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.
- Clip it*, Fondazione Re Rebaudengo, Torino/British School at Rome, Roma/Gay Palace, Rotterdam.
- BYO. Bring Your Own. Il MAN presenta: Opere dalla Collezione Teseco*, MAN, Nuoro.
- 2004 *Spazi Alti, fitting spaces*, PAC, Milano.
- Lo Sguardo Ostinato*, MAN Museo d'Arte provincia di Nuoro, Nuoro.
- Vernice*, Centro d'Arte Contemporanea Villa Manin, Udine.
- Abitare?*, Careof, Milano.
- Mindscapes Paesaggi Mentali*, Ravello festival, Cappella di villa Rufolo, Ravello.
- Polvere d'Arte*, AssabOne, Milano.
- Suburbia*, Chiostri di San Domenico 11, Reggio Emilia.
- Normal Life*, Galleria Artandgallery, Milano.
- 2003 *Fast Forward*, Media Art Sammlung Goetz, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe.
- Biennale di Ceramica nell'Arte Contemporanea, II edizione*, ex stazione FFSS, Vado Ligure.
- La Sezione Equatoriale*, Careof, Milano.
- Cover Theory, l'arte contemporanea come re-interpretazione*, Officina della luce, Piacenza.
- Disegnando*, Galleria Continua, San Gimignano.
- Assenze/Presenze, una nuova generazione di artisti italiani*, Le Botanique, Centre Culturel de la Communauté française Wallonie, Bruxelles.
- Uscita Pistoia*, via modenese 165, Pistoia.
- 2002 *L'immagine Ritrovata*, Museo Cantonale d'Arte, Lugano.
- Le Opera e i Giorni*, Certosa di San Lorenzo, Padula, Salerno.
- Continuità, arte in Toscana 1990-2000*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato.
- Between Dresden and Prague*, Istituto Italiano di Cultura, Prague.
- Arte è Pace*, Galleria Il Milione, Milano.
- Bye Bye Baby*, Galleria Gian Carla Zanutti Arte Contemporanea, Milano.
- Monocromi*, Galleria Zonca e Zonca, Milano.
- Premio Biella per l'Incisione 2002*, Museo Territorio Biellese, Biella.
- Paradiso Perduto/Paradise Lost*, Palazzo dell'Arengo, Rimini.
- Homeless*, Palazzo Bice Piacentini, San Benedetto del Tronto.
- Céramiques d'Artistes 2*, Musée Ariana, Genève.
- Nel Bosco*, Galleria Monica De Cardenas, Milano.
- Verso il Futuro*, Museo del Corso, Roma.
- Glassway*, Museo Archeologico Regionale, Aosta.
- Border Project for Theatrum Europa*, Stazione Leopolda, Firenze.

- Between Dresden and Prague*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma.
Un'Altro Tavolo per Marcel Duchamp (e Constantin Brancusi), A+Mbookstore, Milano.
De Gustibus, Palazzo Delle Papesse, Siena.
Continuità, Arte in Toscana 1990-2000, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato.
Playground and Toys for Children, Museo Cantonale d'Arte, Lugano.
- 2001 *La Gam Costruisce il suo Futuro, tre anni di acquisizione*, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.
Leggerezza. Ein blick auf zeigtenössische kunst in Italien, Galerie Lenbachhaus und Kunstbau, München.
Wloski Belvedere, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa.
Art and the Virtue of Communication, Biennial of Valencia.
Biennale di Ceramica nell'Arte Contemporanea, Museo Civico d'Arte Contemporanea, Albissola Marina.
Odissee dell'Arte, Museo Revoltella, Trieste.
Transforms, Città di Trieste.
Dinamiche della Vita dell'Arte, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo.
Il Dono, Centro Culturale Candiani, Mestre.
Waitage and Friendship, Galerie Müllerdechiara, Berlin.
Senza Mani! Provos e Biciclette Bianche, Antonio Colombo Arte Contemporanea, Milano.
Terra ferma, Centro Culturale Candiani, Mestre.
Il Dono Offerta Ospitalità Insidia, Centro Arte Contemporanea Palazzo delle Papesse, Siena.
ABO, Palazzo Piacentini, San Benedetto del Tronto.
Junge Italienische Malerei, Binz & Kramer Gallery, Köln/Galerie Ernst Hilger/Wien. Espace Ernst Hilger, Paris/Galleria Fabbasaglia, Rimini.
L'Enigma Ritrovato, Galleria InArco, Torino.
- 2000 *Playgrounds & Toys (for refugee children)*, Musée International de la Croux-Rouge et du Croissant-Rouge, Genève / Museo Hendrik Christian Andersen, Roma.
Painterly, The 11th Vilnius Painting Triennial, Vilnius.
Futurama, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato.
2000 Anni Luce, Galleria Parmeggiani, Reggio Emilia.
Paesaggi Fluttuanti, Santuario di Oropa, Biella.
Alleviare Irrefrenabili Impulsi, Collegio Frati Cairoli, Pavia.
Italia 2, Galleria Continua, San Gimignano.
Europa Differenti Prospettive nella Pittura, Museo Michetti di Francavilla al Mare.
7 Giugno 2002 Verso Riga, E/Static, Torino.
Teatro Metropolitano Italiano, Palazzo della Fiera, Milano.
- 1999 *Minimalia*, P.S.1 Contemporary Art Center, New York.
Artisti Italiani Sotto I 40 Anni, Palazzo Sarcinelli, Conegliano Veneto.
Perché?, Magazzino d'Arte Moderna, Roma.
Porta d'Oriente, Palazzo Tupputti, Bisceglie.
Luoghi del Corpo Luoghi della Mente, XXX Premio Suzzarra, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Suzzarra.
Un'Opera per la Faro, F.A.R.O., Palazzo Bricherasio, Torino.
Aggiunte al Catalogo, Nuova Pittura Italiana Negli Spazi del Museo, Galleria d'Arte Moderna di Udine.
Molteplicità, Fondazione Adriano Olivetti, Roma.
Bloom, L'Olmocolmo, Brescia.
Paesaggi Italiani, Museo Virgiliano, Pietole.
- 1998 *Trend zum Leisen*, Holzpavillon in Mirabellgarten, Salzburg.
Subway, Metro of Milano.
Where: allegories of site in contemporary art, Whitney Museum of American Art at Champion, Stamford, Connecticut.
La Coscienza Luccicante, Palazzo delle Esposizioni, Roma.
A Sense of Place, Angles Gallery, Santa Monica.
VL.P.P.P., Artscope Gallery, Bruxelles.
Mitovelocità, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, San Marino.
Cronache Vere, Spazio Consolo, Milano.
Minimalia, Palazzo delle Esposizioni, Roma.
Circoscrivere, Biagiotti Arte Contemporanea, Firenze.
Statements, Art Basel 29'98, Basel.
L'Opera Partecipata, Sala 1, Roma.
Habitat, Galleria Valentina Moncada, Roma.
Pollution, Galleria Gianferrari, Milano.
- 1997 *Ninth Triennale, India 1997*, National Gallery of Modern Art, New Delhi.
Back and Forth, Sarajevo Center for Contemporary Art, Biennial of Cetinje, Montenegro.
Grado Zero, C.R.T., Teatro dell'Arte, Milano.
Futuro Passato Presente, 47th Biennale di Venezia.
Minimalia, Palazzo Querini Dubois, Venezia.
Jingle Bells, Galleria Massimo De Carlo, Milano.
Mutoidi, Maschio Angioino, Napoli.
Dislocata, Corte dei Miracoli e Città di Vicenza.
Brave New World, il Mondo Nuovo, online show, Via Farini, Milano.
La Bella Addormentata, Palazzo Basile, Città Sant'Angelo.
Città Aperta, Città Sant'Angelo.

- Il Punto*, Galleria Continua, San Gimignano.
- Interno*, Saletta Comunale d'Esposizione, Castel San Pietro Terme.
- Modi e Luoghi*, Fondazione Mazzotta, Milano.
- Critica in Opera 16 Cristiana Perrella*, Saletta Comunale d'Esposizione, Castel San Pietro Terme.
- 1996 *Un Modo Sottile*, Centro Le Barche, Mestre.
- Carte Italiane*, Istituto Italiano di Cultura, Atene.
- Concerto d'Autunno*, Galleria In Arco, Torino.
- Fuori Uso '96*, ex F.E.A., Pescara.
- Giro d'Italia Milano*, Associazione Culturale l'Attico, Roma.
- Straniero in Mondi Stranieri*, Ex Officina via Cesare Battisti, Caserta.
- Periferie '96*, Villa Vitali, Fermo.
- Antologia*, Spazio Herno, Torino; Trevi Flash Art Museum, Trevi.
- Consistenza della Pittura*, Liceo Scientifico Statale, Francavilla al Mare.
- Coincidenze e Contaminazioni*, Ex Convento della Purificazione, Arona.
- 1995 *Uscita di Sicurezza*, Sala Cassero, Castel San Pietro Terme.
- Italia*, Galleria Continua, San Gimignano / Castello Malatestiano, Longiano / Museo Revoltella, Trieste.
- Oltre la Normalità Concentrica*, Palazzo da Zara, Padova.
- Painting Architecture*, Galerie Sophia Ungers, Köln.
- Riga, Italia*, Loft Arte Club, Valdagno, Vicenza.
- Cd-Room*, Galleria Continua, San Gimignano.
- Dodici Pittori Italiani*, Galleria In Arco, Torino.
- Collezione Permanente*, MAPP, Museo d'Arte Paolo Pini, Milano.
- 1994 *Rien a Signaler*, Galerie Analix, Genève.
- Il Disegno in Toscana nel Novecento*, Villa Furini Lippi, Montecatini Terme.
- E Adesso...*, Centro Culturale Comunale G. Marzotto Villa Valle, Valdagno, Vicenza.
- Inventario 3*, Loft Arte Club, Valdagno.
- 1993 *Pentalogo*, Galleria Mazzoli, Modena.
- Autoritratto di Galleria*, Saletta Comunale d'Esposizione, Castel S. Pietro Terme, Bologna.
- A Scatola Chiusa*, Viofarini, Milano.
- Indicazioni di Rotta*, Comune di Marciana Marina, Livorno.
- Inventario 2*, Loft Arte Club, Valdagno.
- Dietro la Porta Chiusa*, Via Farini 69, Milano.
- Gli Altri, Documentario 2*, Spazio Opos, Milano.
- 1992 *Splendente*, Castello di Volpaia, Radda in Chianti.
- Minimo Comune Multiplo*, Galleria Margiacchi, Arezzo.
- 1991 *Metri 242 sul Livello del Mare*, Montescudaio, Pisa.
- Pancrazzi, Santarasci, Sgheri*, Studio Corrado Levi, Milano.
- 1991*, Galleria Graziella Mariottini, Arezzo.
- Le Ragioni del Cuore*, Galleria Container, Firenze.
- Luca Pancrazzi, Andrea Santarasci, Gianluca Sgheri*, Galleria Sala 1, Roma.
- 1990 *Cambio*, Galleria Margiacchi, Arezzo.
- Italia 90*, Fabbrica del Vapore, Milano.
- Insieme*, Palazzo della Provincia, Firenze.
- 38 Small Works*, One twenty eight Gallery, New York.
- Carocci, Cascavilla, De Paris, Fantone, Ferrazzi, Garau, Lamberti, Levi, Marucci, Pancrazzi, Pisano, Pusole, Renzini, Sherri, Zanichelli*, Galleria Guido Carbone, Torino.
- 1989 *Castello in Bisticci*, Rignano sull'Arno.
- 1988 *L'Estro Tecnologico*, Teatro di Settignano, Firenze.
- 1987 *Artists Books Relating to Duchamp* (con Randi Malkin), Nexus Gallery, Philadelphia.
- 1986 *Collaboration Collection* (con Randi Malkin), Museum of Contemporary Art Store, Chicago.
- 1985 *Anello del Re*, Firenze.
- Firenze*, Comune di Firenze.
- 1983 *Giovani Presenze Artistiche in Toscana*, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Forte dei Marmi.
- Creatività*, Galleria Santacroce, Firenze.

SELEZIONE DI PROGETTI SPECIALI / SELECT SPECIAL PROJECTS

- 2018 *Hotello: somnia et labora. Abitare un ritardo*, contributions during the exhibition 999, Triennale di Milano, Milano.
- 2017 *Onecarband*, performance, Davw, Milano.
- Grand Hotel*, Surplace, Milano.
- Riscrizione di Mondo, spazi intraterrestri altre uscite*, performance con Alessio de Girolamo, Via Farini, Milano.
- Scripta Festival*, Libreria Brac, Firenze.
- Ermanno Cristini: Salon Style*, home of Francesca Petrolo, Milano.
- Noiseinfantlandia, ISBN*, performance con Alessio De Girolamo, Santarosa Bistrot, Firenze.
- 2016 *Chigiana Radio Arte*, radio broadcast, Radioarte, Siena.
- Grand Hotel*, Gallery of Art Temple University, Roma.
- 2015 *Con il pubblico*, AR.RI.VI, Milano.
- Sacrosanctum #6*, Oratorio di San Mercurio, Palermo.

- Incontemporanea*, Santa Maria della Scala, Siena.
- 2012 *Intervista a Andy Warhol*, Frigoriferi Milanesi, Milano.
- Genealogia 3*, Galleria Fuori Campo, Siena.
- 2011 *Vedere o Essere Visto*, Cantine Cecchi, Castellina in Chianti.
- 2010 *Bar Arak/Milky Bar*, Collezioni Contemporance, SMS Contemporanea, SMS Museo d'Arte per Bambini, Complesso Museale Santa Maria della Scala, Siena.
- 2009 *Stilllife, Un quadro, Un libro*, Art For The World Europa, Milano.
- 2008 *Vedere o Essere Visti*, Bar Ricci, Milano.
- Temporundum*, The Center of Patrizia Pepe, un luogo per l'arte, Firenze.
- Dj per Caso*, Café Morlacchi, Perugia.
- 2007 *Alta Definizione - high definition*, per Casamood, Design District, Miami.
- 2006 *Art Unlimited*, Art/37/Basel, Basel.
- Alta Definizione*, per Casamood, Superstudio Più, Fuorisalone 06, Milano.
- Fotografi per C4*, Caldogno.
- 2005 *Flavio de Marco Mimesi 02, Luca Pancrazzi (-2Pixel+Careof)*, Careof, Milano.
- 2003 *Art Books Chosen by Artists*, bookshop Palazzo delle Papesse, Siena. (2003-2005)
- Contemporary St-Art*, in collaborazione con Renault, Milano-Roma.
- 2002 *Polvere Contemporanea, CMYK*, Assab One, Milano (con L. Gemma, S. Piccolo, G. Sato).
- Suoni e Visioni*, Teatro di Portaromana, Milano.
- Twoways (con Jürgen Mayer H.)*, Galerie Müllerdechiara, Berlin.
- Lola Futuroti Retrospective*, Box Communications, Milano.
- 1986 *Nastri d'Artista*, radio broadcast, Controradio, Firenze.
- 1982 *Luca Pancrazzi* (con Pierpaolo Pagano), Anello del Re, Firenze.

SELEZIONE DI PROGETTI DI CURATELA / SELECT CURATORSHIP PROJECTS

- 2018 *In Scia*, Giovanni Termini, Spazio Cosmo, Milano.
- Waterbones*, Loris Cecchini, Spazio Cosmo, Milano.
- 2017 *1 mm di distanza*, Loredana Longo, Spazio Cosmo, Milano.
- Carichi Pendenti*, Marta Dell'Angelo, Spazio Cosmo, Milano.
- 2016 *Noiseinfilandia*, Madeinfilandia, Pieve a Presciano.
- Priere de Toucher 5*, (con Ermanno Cristini) Spazio Cosmo, Milano.
- 2015 *Madeinfilandia2015*, Madeinfilandia, Pieve a Presciano.
- Titolo, L'edito Inedito cap III La Stiva*, Francesco Carone, Spazio C.O.S.M.O., Milano.
- Walking On The Planet/La Camera Delle Meraviglie*, Casa Masaccio, Casa Mannozi, San Giovanni Valdarno.
- Grand Hotel*, Festival Studi, Milano / Complesso Museale Santa Maria Della Scala, Siena.
- 2014 *Madeinfilandia2014*, Madeinfilandia, Pieve a Presciano.
- Esercizio Personale*, Andrea Marescalchi, Madeinfilandia, Pieve a Presciano.
- 2013 *Madeinfilandia2013*, Madeinfilandia, Pieve a Presciano.
- Esercizio Personale*, Nero, Madeinfilandia, Pieve a Presciano.
- 2012 *Madeinfilandia2012*, Pieve a Presciano.
- Muro di China*, Galleria Eva Menzio, Torino.
- Esercizio Personale*, Giacomo Ricci, Madeinfilandia, Pieve a Presciano.
- 2011 *Boetti e l'Oriente* (con Amedeo Martegani), Istituto Italiano di Cultura, Madrid.
- Boetti e l'Oriente* (con Amedeo Martegani), Fondazione Spinola Banna per l'Arte, Poirino.
- Madeinfilandia2011*, Madeinfilandia, Pieve a Presciano.
- 2010 *Madeinfilandia2010*, Madeinfilandia, Pieve a Presciano.
- 2003 *I Raccontastorie*, collana di 20 pubblicazioni per l'infanzia illustrate da artisti.
- 1999 *Mario Schifano arte instantanea*, Colombo Arte Contemporanea, Milano.

SELEZIONE DI PROGETTI COME DE-ABC / SELECT DE-ABC PROJECTS

(Luca Pancrazzi, Steve Piccolo, Gak Sato)

Il gruppo DE-ABC si è formato nel 2003 dagli incontri con i musicisti Steve Piccolo e Gak Sato. Il gruppo si è dedicato ad investigare i confini della collaborazione legati alle relazioni tra il suono e l'ambiente.

The DE-ABC group was formed in 2003 when Pancrazzi met the musicians Steve Piccolo and Gak Sato. The group is devoted to investigating the collaborative frontiers of the relations between sound and the environment.

- 2007 *Space Control*, STASlclub, Assab One, Milano.
- 2006 *Sond Fetish (5 seconds and/or infinity)*, Broadcast di WPS1 MOMA alla Biennale di Venezia.
- 1:1 Translation Of The Real*, Kettle's Yard, Cambridge.
- 2005 *Sond Fetish*, Broadcast di WPS1 MOMA alla Biennale di Venezia.
- Bibblosong*, Palazzo delle Papesse, Siena.
- 2004 *Polvere d'Arte*, Assab One, Milano.
- Arte per l'Isola*, Centro per l'Arte Isola, Milano.
- 2003 *Palazzo delle Libertà*, Palazzo delle Papesse, Siena.
- Le Mille e una Notte*, Giardini dell'Isola, Milano.
- La Città di Esterni*, piazza XXIV Maggio, Milano.
- Fragments d'un Discours Italien*, MAMCO, Musée d'art Moderne et Contemporain, Genève.

SELEZIONE DI PROGETTI COME IMPORTÉ D'ITALIE / SELECT IMPORTÉ D'ITALIE PROJECTS
(Luca Pancrazzi, Andrea Marescalchi, Pedro Riz A' Porta)

Il gruppo nasce dall'incontro con gli artisti Marescalchi e Riz A' Porta nel 1983 mantenendo il nome del progetto iniziato nel 1982 con Pierpaolo Pagano.
The group was formed as the result of the 1983 meeting with the artist Riz A' Porta readopting the name of the project begun with Pierpaolo Pagano in 1982.

SELEZIONE DI MOSTRE PERSONALI E PERFORMANCES / SELECT PERFORMANCES AND SOLO EXHIBITIONS

- 1991 *Ipote n'Usa*, Museo Italo Americano, San Francisco.
1989 *I.d.I.*, ex atelier Loretta Mugnai, Firenze.
1987 *L'ultima Nostra*, Galleria Pat Pat Recorder, Firenze.
1986 *5X5*, Galleria PAT PAT Recorder, Firenze.
1985 *Cubi e Rinf con Vodka*, Firenze.
(performance) Sassetta, Firenze.
1984 I.R.A. Records, Firenze.
Gli Acrobati, Castello in Bisticci, Rignano sull'Arno.
Performance, S. Miniato.
Performance, Anello del Re, Firenze.
Mensa Universitaria, Firenze.
Uscita n.2 Importé d'Italie, Anello del Re, Firenze.
La morra, performance, S. Polo in Chianti.
Anapurna, Anapurna, Firenze.
Ultra, Ultra, Firenze.
Heaven Graffiti, performance, Heaven Bar, Pisa.

MOSTRE COLLETTIVE / GROUP EXHIBITIONS

- 1993 *Happening Digitali Interattivi*, C.S.A. Ex Emerson, Firenze.
1990 *Improvvisazione Libera*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato.
1989 *AA.VV.*, Studio Leonardi V-Idea, Genova.
1988 *Importé d'Italie* (con Alessandro Nannelli), Halifax, Loro Ciuffenna.
1987 (Pictorial action), Ex Parterre, Firenze.
Poetry Night 3, Galleria AZ, Firenze.
Provocare ad Arte, Galleria PAT PAT Recorder/Circolo 88, Firenze.
1985 *Trasgressioni Infinite*, Accademia di Belle Arti, Firenze.
1984 *Un giorno Lungo un Giorno*, Castello in Bisticci, Rignano sull'Arno.
Mostra in Demolizione, Out of Wall, Ex Parterre, Firenze.
Notte Calda, ARCI, Pescia.
Aria!Aria! (Rock Star in Firenze), Manila, Campi Bisenzio.
1983 *Graffiti Competition*, Galleria Vivita, Firenze.
The First Graffiti Competition, Manila, Campi Bisenzio.
Palco Parco Party, Castello in Bisticci, Rignano sull'Arno.

BIBLIOGRAFIA - CATALOGHI MONOGRAFICI / BIBLIOGRAPHY - CATALOGUES OF SOLO EXHIBITIONS

- 2019 R. Venturi, *Bianco Milano*, Galleria Tega, Milano.
R. Rubinstein, *Big Bang Gang Bang*, TOTAH, New York.
2016 AA.VV., *Come sempre dove sai*, FPAC, Palermo.
M. Carbone, L. Pancrazzi, *Occidente esotico*, Galerie Andrea Caratsch, St. Moritz.
2015 *Pit Stop St. Moritz*, Andrea Caratsch, St Moritz/Zürich.
Pit Stop Lugano, Gli Ori Editori, Pistoia.
2014 P. Gaglianò, L. Pancrazzi, *Mi Disperdo e Proseguo Lasciandomi Indietro un Passo dopo l'Altro*, Assab One, Milano.
2011 *Blow Flow Raw catalogo non autorizzato*, Gli Ori Editori, Pistoia.
2009 H. Fernandez, A. Von Furstenberg, *Stilllife - the complete still-life paintings 1989-2009*, Galerie Andrea Caratsch, St. Moritz.
2005 *Art Books Chosen by Artists*, Gli Ori Editori, Pistoia.
2002 E. Grazioli, *Error*, Edizioni Borromini Arte Contemporanea, Casale Monferrato.
2001 A. Bonito Oliva, *Intruso - Estruso*, Emilio Mazzoli Editore, Modena.
2000 E. Grazioli, *Polvere & Polvere*, NLF, Castelvetro Piacentino.
E. De Cecco, M. L. Frisa, G. Maraniello, F. De Melis, *Space Available*, Museo Marino Marini, Firenze.
1999 W. Guadagnini, M. L. Frisa, A. Bonito Oliva, *Formato*, Galleria Civica Modena, Modena.
1998 G. Romano, *Paesaggio endogeno*, Antonio Colombo Arte Contemporanea, Milano.
L. Pancrazzi, *99... A4*, Galleria In Arco, Torino.
1997 C. Perrella, *Luca Pancrazzi*, Museo laboratorio di Arte Contemporanea. Diagonale, Roma.
1996 E. Grazioli, M. Augé, *All'ombra del tempo*, Emilio Mazzoli Editore, Modena.
1995 G. Romano, *Nonsites. Luca Pancrazzi*, Galleria Studio Legale, Caserta.
1991 E. Grazioli, *Simmetria Variabile Variata*, Marsilio Margiacchi, Arezzo.

- 2018 D. Curti, *New perspective*, Silvana Editoriale, Milano.
E. Grazioli, *Infrasottile*, Postmedia Books, Milano.
- 2017 AA.VV., *Aqua*, Art for the world, Genève.
- 2016 AA.VV., *Un sogno fatto a Mantova*, Skira, Milano.
AA.VV., *Cosmic Connections*, TOTAH, New York.
- 2015 AA.VV., *Liberi Tutti! Arte e società in Italia. 1989-2001*, BB Europa Edizioni, Cuneo.
- 2012 D. Ferrari, V. Stiftung, *La Collezione/The Collection/Die Sammlung*, Silvana Editoriale, Milano.
E. Grazioli, *La Collezione come Forma d'Arte*, John & Levi, Milano.
- 2011 M. Di Marzio, *Quelli che Restano, stati d'animo del paesaggio contemporaneo, Milano-Udine*, Mimesis Edizioni, Milano.
AA.VV., *Alfabienale*, supplemento al n. 10 di Alfabetà2.
- 2010 M. Meneguzzo, *La scultura Italiana del XXI secolo*, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano.
- 2009 AA.VV., *Glassstress*, Skira, Milano.
AA.VV., *Past Present Future highlights from the Unicredit Group Collection*, Skira, Milano.
- 2008 B. Til, *zerbrechliche Schönheit, Glas im Blick der Kunst*, Museum Kunst Palast, Düsseldorf.
AA.VV., *Experimenta*, Collezione Farnesina, Gangemi Editore, Roma.
15ª Quadriennale d'Arte di Roma, Marsilio Editori, Venezia.
- 2007 D. Eccher, O. Decq, *La città che sale, We try to build the future*, Electa, Milano.
AA.VV., *Italy 1980-2007: Tendencies of contemporary research, works from the collections of the Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*, Tipografia Editrice Temi, Trento.
AA.VV., *2 Moscow Biennale of Contemporary Art Special Projects*, Nikolai Molok Edition, Moscow.
- 2006 S. Chiodi, *Una sensibile differenza, conversazioni con artisti italiani di oggi*, Fazi Editore, Roma.
A. Bonito Oliva, *Le opere e i giorni 2002-2004*, Skira, Milano.
- 2005 G. Ciavoliello, *Dagli anni '80 in poi: il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, Artshow Edizioni - Juliet Editrice.
S. Himmelsbach, S. Urbaschek, *Avance rápido/Fast Forward*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.
- 2004 F. Bonami, S. Consulic Canarutto, *Vernice*, Villa Manin Centro d'Arte Contemporanea, Udine.
M. Paderni, M. Senaldi, *Suburbia*, Musei Civici, Reggio Emilia.
J.-H. Martin, R. Pinto, E. Grazioli, *Spazi Atti*, 5 Continents Editions, Milano.
E. Grazioli, *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori, Milano.
- 2003 T. Casapietra, R. Costantino, *Biennale di ceramica nell'arte contemporanea*, Attese ONLUS, Savona.
AA.VV., *Il Palazzo delle Libertà*, Gli Ori, Siena.
- 2002 M. Francioli, E. Grazioli, *L'immagine ritrovata - Pittura e fotografia dagli anni novanta a oggi*, Hatje Cantz Verlag, Stuttgart - Berlin.
I. Giannelli, *Premio Biella per l'incisione 2002*, Umbetro Allemandi & C., Torino.
S. Lehmann, C. Raspé, *Rethinking: Space - Time - Architecture*, Jovis Verlag GmbH, Berlin.
AA.VV., *Glassway, le stanze del vetro*, Skira, Milano.
Premio Querini Stampalia - Furla per l'arte, Charta, Milano.
G. C. Argan, A. Bonito Oliva, *L'Arte moderna. 1770-1970 L'Arte oltre il Duemila*, Sansoni Editore, Milano.
A. Bonito Oliva, S. Risaliti, *De Gustibus. Collezione privata Italia*, Maschietto Editore.
J.-C. Ammann, *Continuità. Arte in Toscana 1990-2000 e collezionismo del contemporaneo in Toscana*, Maschietto Editore.
- 2001 G. Iovane, M. Ackermann, *Leggerezza. Ein Blick auf zeitgenössische Kunst in Italien*, Galerie Lenbachhaus und Kunstbau, München.
A. Bonito Oliva, *Wloski belvedere - Tendenze sztuki współczesnej. Belvedere italiano, Linee di tendenza nell'arte contemporanea, 1945-2001*, Gangemi Editore, Roma.
G. Maraniello, *Il dono*, Edizioni Charta.
T. Casapietra, Roberto Costantino, *Biennale di ceramica nell'arte contemporanea. Il volto felice della globalizzazione*, Attese ONLUS, anno I, N.1.
R. Caldura, *Terra Ferma*, Charta, Milano.
AA.VV., *The 1st. Valencia Biennial. Communication between the arts*, Charta, Milano.
E. De Cecco, R. Pinto, *Transforms. 8 artisti per Trieste*.
- 2000 E. Grigoraviciene, A. Kreuger, *Tapybiska/Painterly. The 11th Vilnius Triennial*, Contemporary Art Centre, Vilnius. AA.VV., *Espresso. Arte oggi in Italia*, Electa, Milano.
B. Pietromarchi, *Molteplicità. Rappresentazioni, percorsi e visioni della città contemporanea nelle opere dei giovani artisti italiani*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma.
M. Belpoliti, E. Grazioli, *Italia due, Riga 17*, Marcos Y Marcos, Milano.
- 1999 A. Bonito Oliva, *Minimalia, An Italian Vision in 20th-Century Art*, Electa, Milano.
- 1998 B. Simpson, *Where, Allegories of Site in contemporary art*, Whitney Museum of American Art at Champion.
R. Pinto, *Subway. Arte, fumetto, letteratura e teatro negli spazi della metropolitana, del passante e delle stazioni ferroviarie*, Electa, Milano.
- 1997 AA.VV., *Ninth Triennale-India*, 1997, Lalit Kala Akademi, New Delhi.
AA.VV., *La Biennale di Venezia, XLVII Esposizione Internazionale d'Arte, Futuro Presente Passato*, Electa, Milano.
AA.VV., *La Biennale di Venezia, XLVII Esposizione Internazionale d'Arte, Catalogo generale*, Electa, Milano.
A. Bonito Oliva, *Minimalia, Da Giacomo Balla a...*, Bocca Editori, Milano.
- 1996 R. Caldura, *Un modo sottile. Arte italiana negli Anni Novanta*, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano.
E. Grazioli, *Periferie*, 1996, Hestia, Cernusco Lombardone.
G. Romano, *Carte Italiane*, Istituto Italiano di Cultura, Atene.
- 1995 L. Pratesi, M. Catalani, *Faxart. La velocità nell'arte*, Carte Segrete, Roma.
L. Beatrice, C. Perrella, *Dodici pittori italiani*, Galleria In Arco, Torino.
M. Belpoliti, E. Grazioli, *Italia. Riga 8*, Marcos Y Marcos, Milano.
- 1992 AA.VV., *Splendente*, Castello di Volpaia, Volpaia.

