



LUCALANZI

CONTENTS

LUCA LANZI
Ian McEwan

English (original)	8
German	12
Italian	16

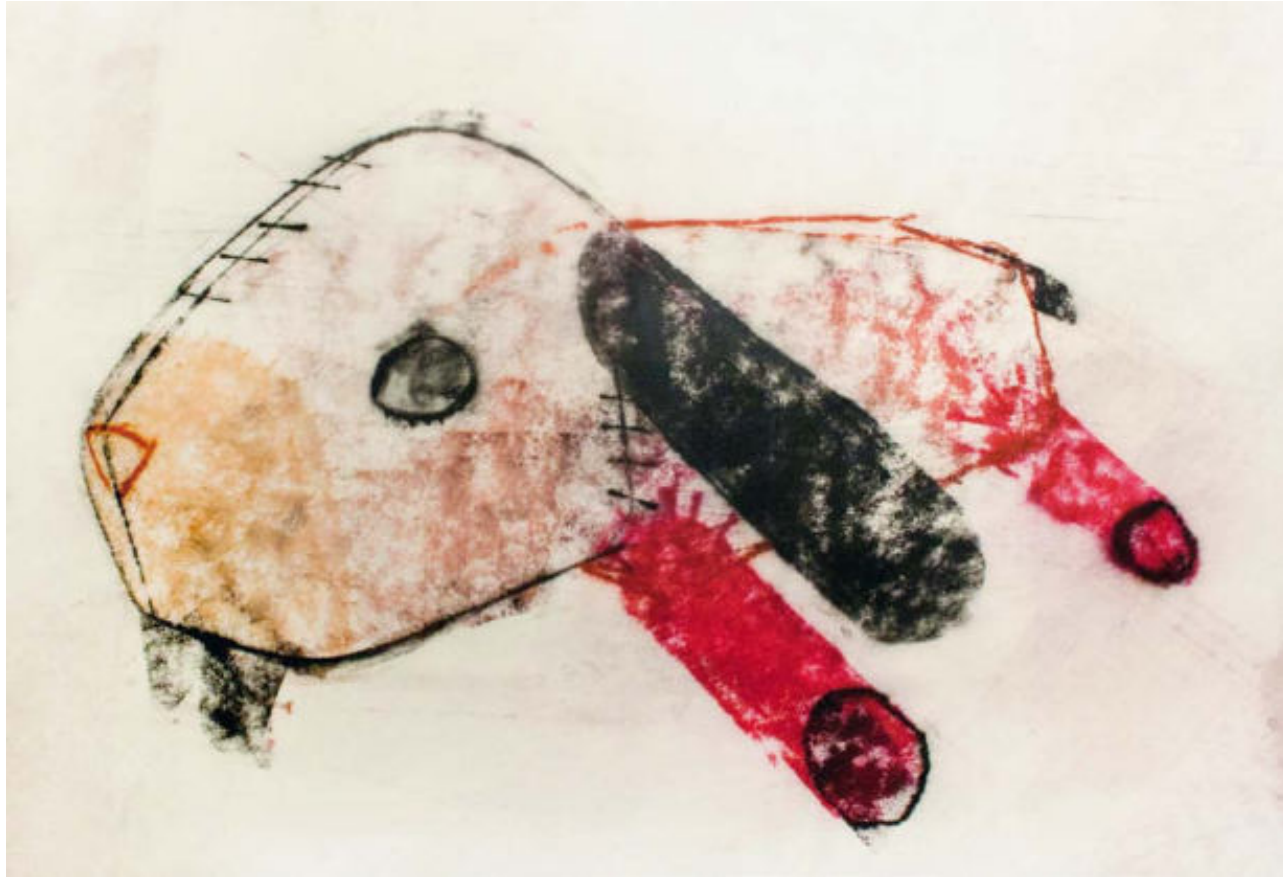
MAGICA RELIGIO
Luca Lanzi

English	29
German	31
Italian (original)	33

LUCA LANZI. LETTURA PRIMA
Flaminio Gualdoni

English	41
German	45
Italian (original)	49

BIOGRAPHY	56
CAPTIONS	58
IMPRINT	60



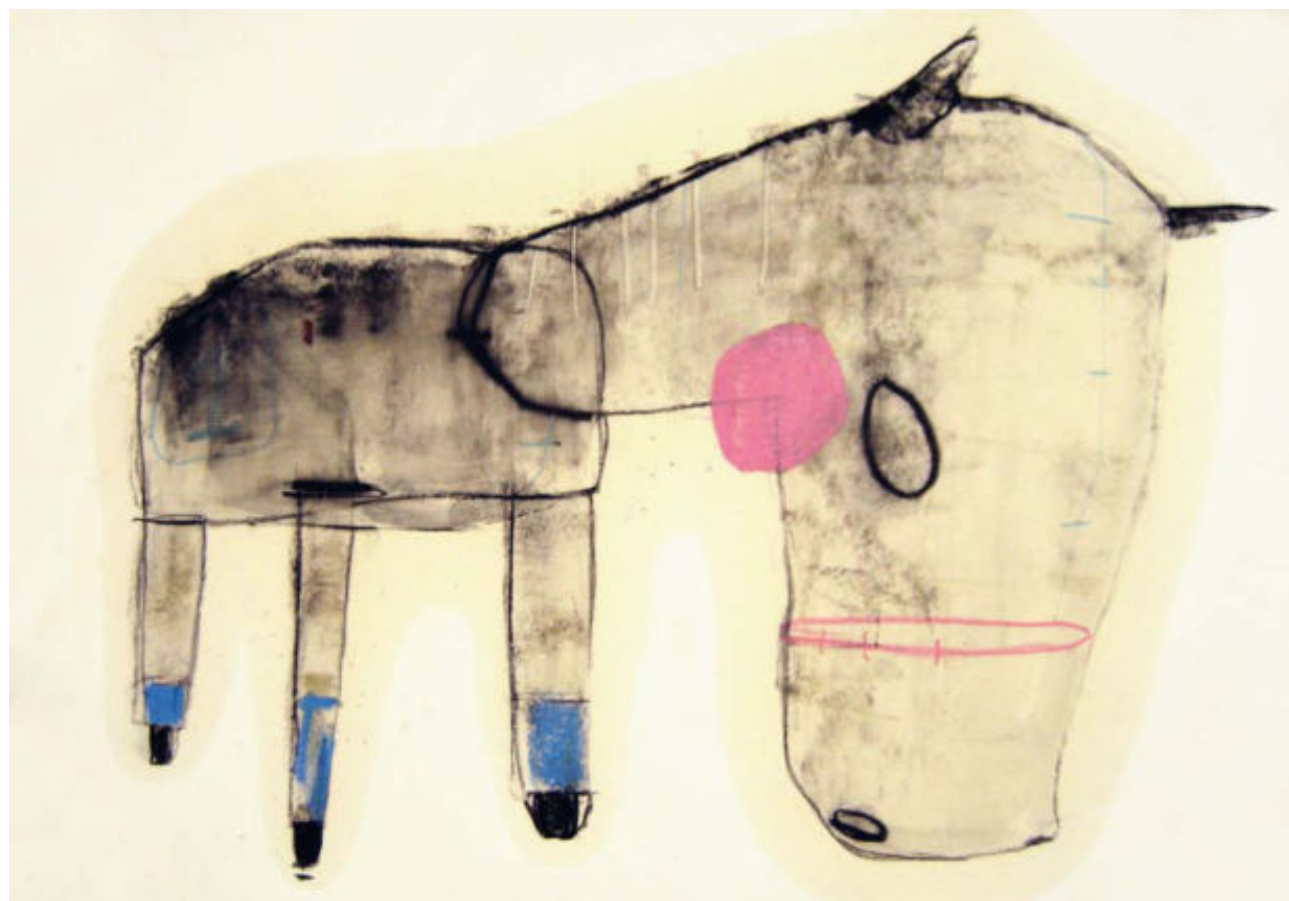
Un muro invalicabile, il muro della poesia, preclude la cittadella dell'arte.
Lì dentro le idee passeggiano nude.

Fausto Melotti

An impassable wall, the wall of poetry, encloses the citadel of art.
Within, ideas walk around naked.

Eine unüberwindbare Mauer, die Mauer der Poesie, umgibt die Zitadelle der Kunst.
Darin spazieren die Ideen nackt umher.





The goal of one's maturity, Friedrich Nietzsche noted, was to rediscover the seriousness of the child at play. Naturally, this celebrated remark has always had a particular appeal to artists, and Freud elaborated at length on the connection between art and play. In Luca Lanzi's haunting work, we find the key elements of Nietzsche's dictum fused to powerful effect. The childlike, the playful and the serious contend for our attention in these unworldly creatures of his imagination.

But what are they exactly? Part toy, part animal, part machine, certainly. But their ambiguity extends far beyond mere physical presence, for they are illuminated from within by human expression, and they seem to bear the marks of human love as well as abandonment. These ducks, horses, dolls and donkeys appear as once-treasured possessions. Their child-owners have long since grown up and found other interests. The splayed legs, the beaks held awry, the worn stitching, the wheels about to detach themselves, the painterly colours that leak across the line suggest the sort of decayed beauty we might discover in an abandoned factory or a deserted railway shed. Lanzi's subjects have a peculiar wistful presence. They have collapsed in on themselves to a state of grace. Their ruined and discarded air can look one moment like innocence recaptured, and in another, like something sinister from a troubled dream, or like a sorrowful accusation – reminding us of broken promises, or of our own half-forgotten longings that we've swept aside for fresh distractions.

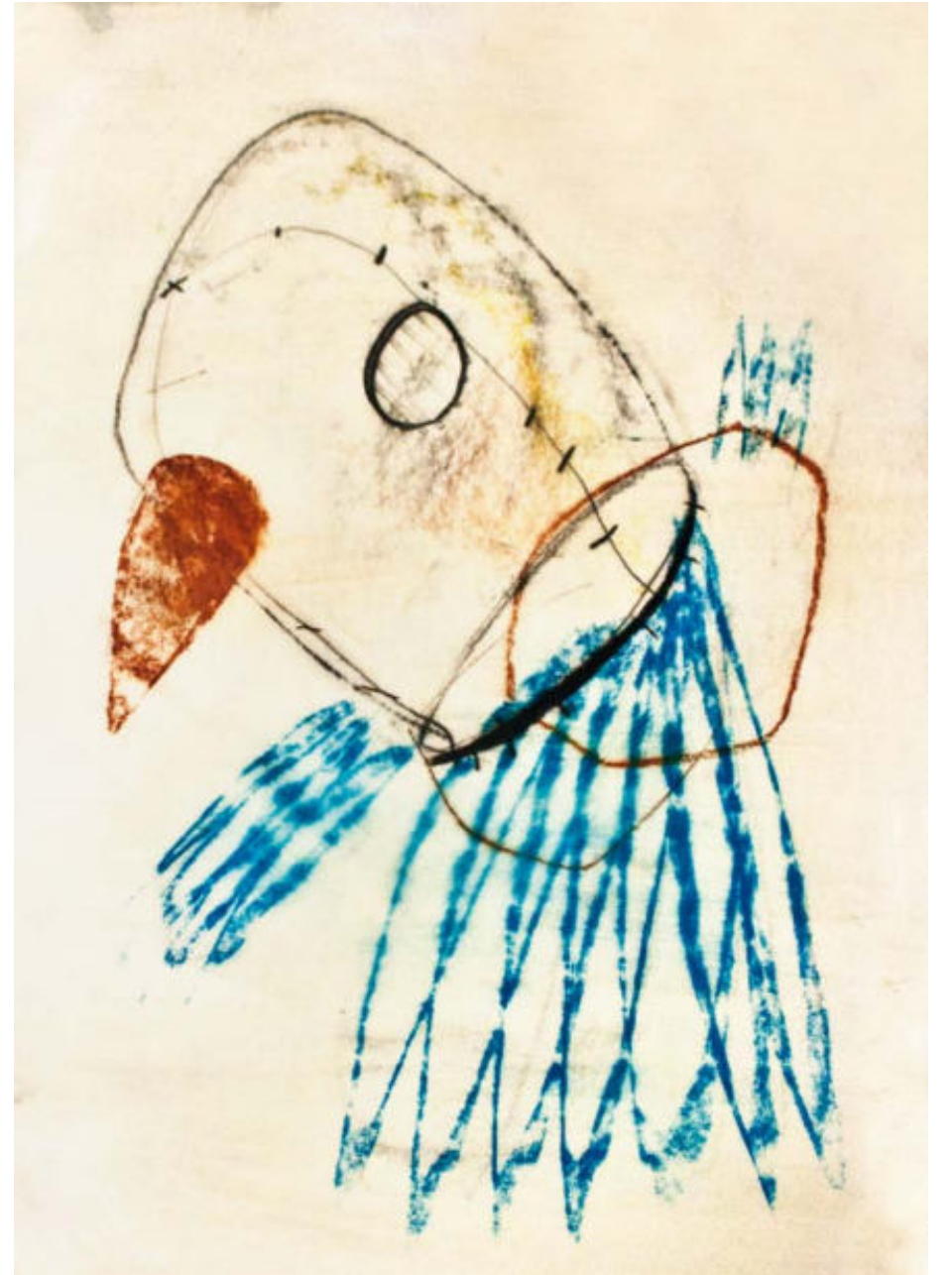
This is the work of a mature artist at play, conscious of the age he lives in and the history of his art. Lanzi's work gestures towards the Italian Futurists. The mechanized appearance of some of his subjects, as well as the unenclosed forms or half-finished or marked-off straight lines evoke the drawing board, the blueprint and an interest in pure design. But Lanzi's are post-industrial times, and expressive confidence in technology, in the power of machines to transform human destinies has been replaced in his art by a lament: his machines, his toys, no longer work. If we are to be transformed, we have to look deeper into ourselves. He has cast a spell of regret over his subjects, his colours have a faded purity, a tainted look. The optimistic dream has faded away. The passage of time has left its grubby marks. Machines are as faulty as we are. We must think again.

The cloisonné colours in these paintings recall the dream-worlds of Paul Klee. Like Klee, Lanzi inhabits the borderlands of the imagination. In fact, his work is a celebration of ambivalence. His creatures, in sculptures as well as paintings, are both innocent but corrupted, brooding but joyful, pure but besmirched; if they have lived long and seen much, they still have a lot to learn; they have been both loved and neglected; they charm us even as their ruin disturbs us.

His monumental *Viaggio in Barca* is the most dreamlike of all. Two rowers, puppets perhaps, or figments of Lanzi's imagination, face each other, mirror-fashion, as they solemnly aim their strangely transparent boat through a medium that is neither water nor air, and more probably a mental space, a sea of dreams. We draw closer to these figures in an attempt to read their expressions, but find only an enclosed intensity. They are rowing – and nothing else. Their gaze is for each other. If we find an emotion in these faces, it is likely we have projected it. The figures are almost but not quite identical. Their fingerless grip on the oars is improbable. The title is close to irony – there is no journey, this boat is going nowhere. It is the very stillness of the rowers and their boat that holds us.

We stare into Lanzi's work and dream. Whether we find there reflections on an abandoned vision of industrial mastery, or the sadness of childhood passions put aside or, paradoxically, a plaintive optimism in an enduring spirit, we are bound to be touched by the dignity of these phantasmagoric beings. They seem to wait, but without much expectation. They may have been rejected but they will endure. In the parallel tradition of poetry, ever since the sonnets of Petrarch, the abandoned lover-poet finds consolation, even deliverance, in the intricacies of his chosen form. So it is here. Like all good artists, Lanzi dreams freely within self-imposed restraints, and somehow, as if magically, derives an ethical dimension: these figures seem to be telling us something about ourselves.

But there is no magic, only talent and hard work. So how does this artist achieve his ethical dimension? My answer is this: Lanzi understands and cleverly exploits our ingrained habits of anthropomorphism. We cannot contemplate a face, even as remote from our own as a donkey's or a doll's, without reading a human emotion there. From this powerful instinctive tendency he has conjured a rich and fabulous field of half-formed meaning, of memory, sorrow, yearning and hope. And this is core of his remarkable art – to deploy his fantasy creatures with all their suffering and fortitude in the service of a gentle but unyielding humanism.



„Reife des Mannes“, notierte sich Friedrich Nietzsche, „das heißt, den Ernst wiedergefunden zu haben, den man als Kind hatte, beim Spiel.“ Diese vielzitierte Bemerkung hat für Künstler schon immer einen besonderen Reiz gehabt, und auch Freud lässt sich des längeren über den Zusammenhang von Kunst und Spiel aus. Alle Schlüsselemente aus Nietzsches Diktum finden wir in Luca Lanzis bewegendem Werk auf eine Weise vereint, die eine mächtige Wirkung auf uns ausübt. Das Kindliche, das Spielerische und das Ernsthafte konkurrieren in den weltfernen Geschöpfen seiner Fantasie um unsere Aufmerksamkeit.

Nur was sind sie genau? Teils Spielzeug, teils Tier, teils Maschine, das gewiss. Ihre Vieldeutigkeit weist aber weit über eine bloß physische Präsenz hinaus, erhellet sie doch von innen ein menschlicher Ausdruck, und leichte Gebrauchsspuren scheinen zu verraten, dass sie nicht nur geliebt, sondern auch im Stich gelassen wurden. Diese Enten, Puppen und Esel wirken wie einst gehegte Schätze. Ihre kindlichen Besitzer sind längst erwachsen geworden und haben andere Interessen gefunden. Gespreizte Beine, verbogene Schnäbel, eine verschlissene Naht, Räder, die abzufallen drohen, und über den Strich ausgemalte Farbflächen deuten auf jene Art verkommener Schönheit, wie wir sie in einer stillgelegten Fabrik oder in einem aufgegebenen Bahnschuppen entdecken mögen. Von Lanzis Figuren geht etwas seltsam Wehmütiges aus. In sich versunken haben sie einen Zustand der Gnade erreicht. Der verwahrloste, ausrangierte Eindruck mag im ersten Moment wie wiedererlangte Unschuld wirken, im nächsten wie etwas Bedrohliches aus einem unruhigen Traum oder auch wie eine traurige Anklage, die uns an gebrochene Versprechen erinnert, vielleicht auch an halb vergessene Sehnsüchte, die wir zugunsten neuer Ablenkungen beiseite gewischt haben.

Dies ist das Werk eines reifen, spielenden Künstlers, der sich seiner Gegenwart so bewusst ist wie der Geschichte seiner Kunst. Lanzis Arbeiten verweisen auf die italienischen Futuristen. Das mechanisierte Äußere einiger seiner Figuren, aber auch die unabgeschlossene Formen, die nur halb ausgeführten oder angerissenen Linien lassen ans Reißbrett, an die Blaupause oder eine Faszination für das pure Design denken. Lanzis Zeit aber ist die post-industrielle, und das ausdrückliche Vertrauen in die Technologie, in die Macht der Maschinen, menschliche Schicksale ändern zu können, ist in seiner Kunst der Klage gewichen: Seine Maschinen, seine Spielzeuge funktionieren nicht mehr. Wenn wir uns verändern wollen, müssen wir tiefer in uns gehen. Er verleiht seinen Figuren einen Zauber des Bedauerns, seine Farben sind verblasst und sehen fleckig aus. Der optimistische Traum ist verflogen. Der Lauf der Zeit hat seine schmutzigen Spuren hinterlassen. Maschinen sind so fehlerhaft wie wir Menschen. Wir müssen neu überlegen.

Die Cloisonné-Farben in diesen Bildern erinnern an die Traumwelten von Paul Klee. Wie Klee bewohnt Lanzi die Grenzbereiche der Fantasie. Tatsächlich zelebriert sein Werk die Ambivalenz. Seine Geschöpfe, in der Malerei wie in der Bildhauerei, sind beides: unschuldig und beschädigt, grüblerisch und heiter, rein und besudelt; auch wenn sie lang gelebt und viel gesehen haben, müssen sie noch viel dazulernen; sie sind geliebt und vernachlässigt worden; sie bezaubern uns, wenn gleich ihr Verfall uns verwirrt.

Sein monumentales *Viaggio in Barca* ist so traumgleich wie kein anderes seiner Werke. Zwei Ruderer, Puppen vielleicht, vielleicht auch Lanzis Fantasiegespinste, betrachten einander wie in einem Spiegel, während sie ernst ihr eigenartig transparentes Boot durch ein Medium rudern, das weder Wasser noch Luft ist, eher gar ein mentaler Raum, ein Meer der Träume. In dem Versuch, ihre Mienen zu deuten, treten wir näher heran und entdecken doch nur eine in sich verschlossene Intensität. Sie rudern – sonst nichts. Ihr Blick ist allein füreinander bestimmt. Meinen wir ein Gefühl in diesen Gesichtern zu finden, haben wir es vermutlich hineinprojiziert. Die Figuren sind fast, aber nicht ganz identisch, ihr fingerloser Griff kann die Ruder unmöglich halten. Der Titel grenzt an Ironie – es gibt keine Reise, dieses Boot fährt nirgendwo hin. Es ist gerade die Reglosigkeit der Ruderer samt ihres Bootes, die uns gefangen hält.

Wir schauen in Lanzis Werk und Traum. Ob wir darin Reflektionen über eine vergangene Vision industrieller Macht zu finden meinen, die Trauer abgelegter Kinderfreuden oder – paradoxerweise – einen traurigen Optimismus im bloßen Durchhalten, stets rührt uns unweigerlich die Würde dieser phantasmagorischen Gestalten. Sie scheinen zu warten, wenn auch ohne große Erwartung. Sie mögen abgelegt worden sein, aber sie halten durch. Seit Petrarca seine Sonette schrieb, findet der verlassene Liebhaber in der parallelen Tradition der Lyrik Trost, gar Erlösung in den Feinheiten der von ihm gewählten Form. So auch hier. Wie alle guten Künstler träumt Lanzi frei in selbst gesetzten Grenzen und gewinnt so für sein Werk wie durch Zauberei eine ethische Dimension: Diese Figuren scheinen uns etwas über uns selbst zu erzählen.

Doch es gibt keine Zauberei, nur Talent und harte Arbeit. Wie also erzielt der Künstler diese ethische Dimension? Meine Antwort: Lanzi versteht unsere tief sitzenden, anthropomorphen Angewohnheiten und weiß sie geschickt zu nutzen. Wir können uns kein Gesicht ansehen – und sei es unserem eigenen auch so fern wie der Kopf eines Esels oder einer Puppe – ohne menschliche Gefühle hineinzudeuten. Aus diesem mächtigen, instinktiven Drang hat Lanzi ein so reiches wie fabelhaftes Feld halbgeformter Bedeutung, Erinnerung, Trauer und Hoffnung heraufbeschworen. Und darum geht es im Grunde bei seiner bemerkenswerten Kunst – die von ihm geschaffenen fantastischen Kreaturen mit all ihrem Leid und all ihrer Kraft im Dienste eines sanften, doch unnachgiebigen Humanismus einzusetzen.

Aus dem Englischen von Bernhard Robben



LUCA LANZI

Ian McEwan | 2012

Riscoprire la serietà del bambino intento al gioco era per Nietzsche traguardo dell'età matura. Non sorprende che la celebre affermazione eserciti da sempre un fascino notevole sui rappresentanti del mondo artistico. Lo stesso Freud elaborò diffusamente il concetto del legame arte/gioco. Gli elementi chiave del detto nietzschiano trovano vigorosa espressione nelle opere ammalianti di Luca Lanzi. Il serio, il giocoso e l'infantile si contendono la nostra attenzione nelle creature ultraterrene scaturite dalla sua immaginazione.

Ma cosa sono esattamente? Giocattoli, meccanismi, animali, questo è ovvio. Ma la loro ambiguità si estende ben oltre la semplice presenza fisica, perché sono animati da una luce interiore che è espressione di qualcosa di umano in grado di recare il segno dell'amore come dell'abbandono. Tutti questi cavalli, queste papere, asinelli e fantocci hanno l'aria di essere stati oggetti molto amati, un tempo. I loro possessori-bambini, tuttavia, sono cresciuti e hanno ormai altri interessi. Quelle gambe disarticolate, i becchi sghembi, le cuciture lise, le ruote sul punto di staccarsi, le pennellate che debordano rispetto al segno, tutto fa pensare al tipo di bellezza degradata che potremmo ritrovare in una fabbrica in disuso o in una rimessa ferroviaria deserta. I soggetti di Lanzi sono presenze assortite e malinconiche. Precipitando su se stessi hanno raggiunto uno stato di grazia. Il loro aspetto rovinato, quasi di oggetti abbandonati, può rimandare ora a un'innocenza recuperata, ora a qualcosa di sinistro come un sogno inquieto o un'accusa penosa che ci ricordi promesse non mantenute, desideri semisepolti e accantonati per lasciare il posto a nuove distrazioni.

Siamo evidentemente di fronte all'opera di un artista maturo, consapevole del tempo in cui vive e della tradizione artistica a cui attinge. L'opera di Lanzi ha elementi che ricordano il Futurismo italiano. L'aspetto meccanico di alcuni suoi soggetti, così come le forme non chiuse o abbozzate, il delimitare con linee rette il bordo del disegno, il "blueprint", alludono a un interesse per il disegno puro. Quello di Lanzi tuttavia è il tempo post-industriale nel quale la fiducia espressa nei confronti della tecnologia, nel potere della macchina di trasformare il destino dell'uomo ha lasciato il posto al lamento. I meccanismi dei suoi giocattoli non funzionano più. Se intendiamo trasformarci, dovremo guardare più a fondo dentro noi stessi. Lanzi getta un'ombra di rammarico sui suoi oggetti; i suoi colori trasmettono una purezza sbiadita, un'aria infetta. Il sogno ottimistico è svanito. Il trascorrere del tempo ha lasciato tracce di sporco. Le macchine non sono meno difettose degli uomini. Occorre ripensarci.

I colori cloisonné utilizzati richiamano alla mente i mondi onirici di Paul Klee. Come Klee, anche Lanzi abita le terre di confine dell'immaginazione. La sua opera celebra di fatto l'ambivalenza. Le sue creature, siano esse dipinte o scolpite, appaiono al tempo stesso innocenti e corrotte, spensierate e riflessive, limpide e sordide; se si immagina abbiano a lungo vissuto e molto visto, molto resta loro da imparare; conoscono l'amore a l'abbandono; ci incantano nel momento stesso in cui il loro aspetto rovinato ci disturba.

Il monumentale *Viaggio in Barca* è senz'altro, tra tutte, l'opera più onirica. Due vogatori, pupazzi probabilmente, figure dell'immaginario dell'artista, faccia a faccia come riflessi in uno specchio, mentre trascinano solenni la loro insolita imbarcazione trasparente attraverso un medium che non è né acqua né aria ma più probabilmente uno spazio mentale, un mare di sogni. Ci avviciniamo alle figure nel tentativo di interpretarne l'espressione, ma vi ritroviamo soltanto una sigillata intensità. Stanno remando e niente altro. Lo sguardo di ciascuno è rivolto all'altro. Se riusciamo a individuare una espressione in questi volti, è facile che si tratti di una nostra proiezione. Le figure sono quasi identiche ma non del tutto. La presa senza dita sui remi ha dell'improbabile. Il titolo dell'opera è pressoché ironico: non c'è nessun viaggio, questa barca non sta andando da nessuna parte. E' proprio l'immobilità dei rematori e della loro imbarcazione ad attrarci.

Fissi con lo sguardo alle sue opere iniziamo a sognare. Che suscitino in noi una riflessione sul tramonto della prospettiva industriale o la nostalgia per le passioni dell'infanzia abbandonata o, paradossalmente, il mesto ottimismo di uno spirito indomito, non ci è possibile sottrarci alla commovente dignità di questi esseri surreali. Sembrano in attesa di qualcosa e al tempo stesso non aspettarsi molto. Sono probabilmente stati respinti ma sembrano tollerarlo. Nella parallela tradizione poetica inaugurata dai sonetti di Petrarca il poeta/amante abbandonato trova conforto, salvezza addirittura, nelle complessità formali della metrica. Vale lo stesso anche qui. Come per ogni grande artista, Lanzi sogna liberamente all'interno di limiti autoimposti. E da qui magicamente deriva la levatura etica attraverso cui queste figure sembrano parlarci di noi stessi.

Ma qui non vi è magia, solo talento e duro lavoro. Come raggiunge dunque la propria dimensione etica questo artista? Risponderei così: Lanzi sa comprendere e sfruttare con intelligenza la nostra innata inclinazione antropomorfa. Non ci è possibile contemplare un volto, seppure lontano dal nostro quanto possono esserlo il muso di un asino o il viso di un pupazzo senza leggerci un'espressione umana. Da tale poderosa forza dell'istinto Lanzi evoca territori preziosi e fantastici dai significati incompiuti, di memoria, dolore, speranza e desiderio. È questo il nucleo della sua arte straordinaria da cui si dispiegano queste creature surreali, con tutta la loro sofferenza e il loro coraggio, frutto di una gentile quanto inflessibile umanità.

Dall'inglese di Susanna Basso













MAGICA RELIGIO

Luca Lanzi | 2009

My approach to perceiving and making art is shaped by aesthetics, by the *scientia cognitionis sensitivae*, the science of sensory cognition, by an emotional approach to knowledge via the involvement of the senses – and in opposition to an intellectual orientation and to rational thought.

Surely, emotion arises via confrontation with beauty, as a visual recognition of a series of canonical standards, and is more intense and seductive when the image triggers a kind of inner vertigo, a personal and mysterious involvement which neutralizes the force of our adherence to the “reality principle.”

The more direct our perception of the artwork, the more effective the play of fascination and evocation: the process of abstraction intervening between that which is represented and that which is perceived must be minimal.

In this way, the representation is deprived of theatrical and artificial features and arrives at absolute and autonomous form, is redeemed – thanks to its independent identity as an artistic, a handmade work, as a transposition of the human mind – from the banality of the depicted object.

The work of art becomes an archetype, a primordial and ideal model of sensible phenomena.

Born of these reflections was my decision to produce auto-referential subjects which simply want to be what they are. In this sense, sculpture – and in particular figural sculpture – is the expressive form best adapted to endowing my ideas with physical presence.

The fetish, the central motif of my work, does not strive to represent, but instead be the concrete result of an intentional aggregation of one or more materials whose purpose is to give form to all of the emotions and associations it evokes in me. The doll-idol, the fabric or inflatable animal – converted into the materials of the sculpture or transposed into the metaphysical space of the drawing – appears now as an affective container of a primitive, infantile state where the warmth of emotional regression coexists with the primordial mystery of hieratic representation.

In its most archaic form, artistic practice resembles a magical religion, enacts the symbolic recreation of a totemic world of the imagination, a world in which simplicity and purity – formally as a synthetic plastic presence; emotionally as a sublimation of the toy – is linked to the depths of the unconscious, and to the restiveness which characterize the human mind.

From the Italian by Hans-Martin Lorch and Ian Pepper



MAGICA RELIGIO

Luca Lanzi | 2009

Meiner Meinung nach hat die Kunst, die Betrachtung von Kunst und das Schaffen von Kunst, mit Ästhetik zu tun, mit der *scientia cognitionis sensitivae*. Ich vertrete eine gefühlsbetonte Annäherung über die rein sinnliche Wahrnehmung, im Gegensatz zu einem logisch-intellektuellen, vom Verstand ausgehenden Ansatz.

Das Gefühl entspringt sicher der Begegnung mit der Schönheit, als visuelles Wiedererkennen überlieferter, tief verankerter Standards. Noch intensiver und verführerischer ist diese Erfahrung jedoch, wenn das Bild eine innere Benommenheit auslöst, ein persönliches und geheimnisvolles Beteiligtsein, das unser Festhalten am „Prinzip der Realität“ außer Kraft setzt. Je unmittelbarer die Wahrnehmung der Kunst, je geringer der Abstraktionsprozess zwischen dem Sichtbaren und dem bekanntermaßen Wirklichen, desto wirkungsvoller ist dieses Spiel mit der Faszination und Provokation.

Am Ende des Prozesses befreit sich die Darstellung von den theatralischen und künstlichen Aspekten, die der naturalistischen Wiedergabe geschuldet sind, und wird zur unbedingten und autonomen Form. Gleichzeitig löst sie sich von der „Banalität des Objekts“ durch die autonome, identitäre Präsenz eines künstlerischen Manufakts, durch die Übertragung des menschlichen Geists in künstlerisches Material.

Das Kunstwerk wird zum Archetyp, zum originären und idealen Modell der Sinneswahrnehmung.

Aus diesen Überlegungen heraus habe ich beschlossen, mit autoreferenziellen Objekten zu arbeiten, die keiner weiteren Erklärung bedürfen, die nichts anderes sein wollen, als das, was sie sind. Daher rührt meine Hinwendung zur Plastik, insbesondere zur figürlichen Plastik als angemessene Ausdrucksform, um meiner Vorstellung physische Präsenz zu verleihen. Der Fetisch, zentrales Motiv meiner künstlerischen Arbeit, soll nicht „darstellen“ sondern ist konkretes Ergebnis eines Gemischs von Materialien, mit denen ich meinen Gedanken und Gefühlen Form gebe. Die zum Idol gewordene Puppe, das Tier aus Stoff oder aus einer aufblasbaren Hülle, übertragen in plastisches Material oder in den metaphysischen Bereich der Zeichnung, treten in Erscheinung als gefühlvolle Verbildlichung eines ursprünglichen, kindlich-primitiven Stadiums, in dem die Wärme des emotionalen Rückgriffs auf die Zeit des Spiels mit dem ursprünglichen Mysterium der hieratischen Darstellung zusammenfließt.

Künstlerisches Arbeiten in seiner tiefsten archaischen Ausprägung gleicht einer magischen Religion, im Sinne der Verbildlichung einer spielerisch-totemischen Vorstellungswelt, in der Einfachheit und Reinheit – formal übertragen in eine synthetische plastische Präsenz und emotional übertragen in eine Vergeistigung des Spielzeugs – sich verbinden mit dem Tiefgründigen, dem Unbewussten und der Unruhe, die dem menschlichen Geist zu eigen sind.

Aus dem Italienischen von Petra Schaefer und Hans-Martin Lorch



MAGICA RELIGIO

Luca Lanzi | 2009

A mio modo di vedere e di operare l'arte ha a che fare con l'estetica, *Scientia Cognitionis Sensitivae*, un approccio emozionale alla conoscenza attraverso il coinvolgimento dei sensi, contrariamente all'approccio logico intellettuale del pensiero razionale.

L'emozione nasce sicuramente dal confronto con la bellezza, inteso come riconoscimento visivo di una serie di canoni sedimentati, ma ancor più intensa e seducente è quando il confronto con l'immagine genera una sorta di vertigine interiore, un coinvolgimento personale e misterioso capace di sospendere la nostra adesione al "principio di realtà".

Questo gioco di fascinazione e di evocazione è efficace quanto più la percezione dell'opera è invece diretta, quanto più cioè la sua fruizione comporti un ridotto processo d'astrazione tra ciò che si vede rappresentato e ciò che comunemente si percepisce come reale.

La rappresentazione a tal fine, perde quella natura teatrale e artificiosa subordinata alla resa naturalistica e si produce in forme assolute ed autonome, riscattandosi al contempo dalla banalità degli oggetti per la sua presenza identitaria autonoma di manufatto artistico, trasposizione materica dell'animo umano.

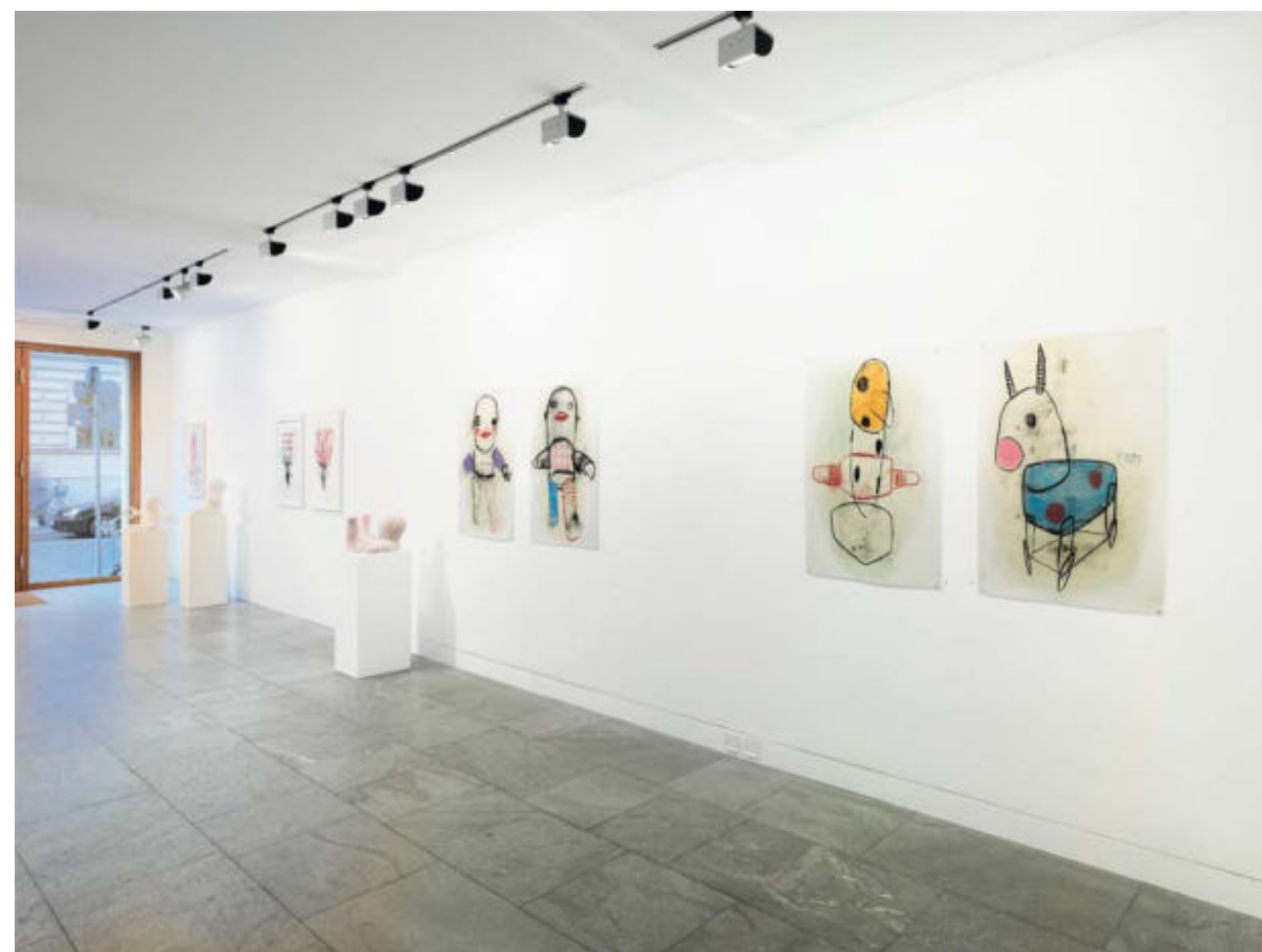
L'opera diviene archetipo, modello originario e ideale delle cose sensibili.

Da queste riflessioni nasce la mia scelta di lavorare su soggetti autoreferenziali, cioè che non vogliono rappresentare altro al di fuori di ciò che sono e la vocazione alla scultura, nello specifico alla statuaria, come forma espressiva maggiormente idonea a dare all'idea una presenza fisica.

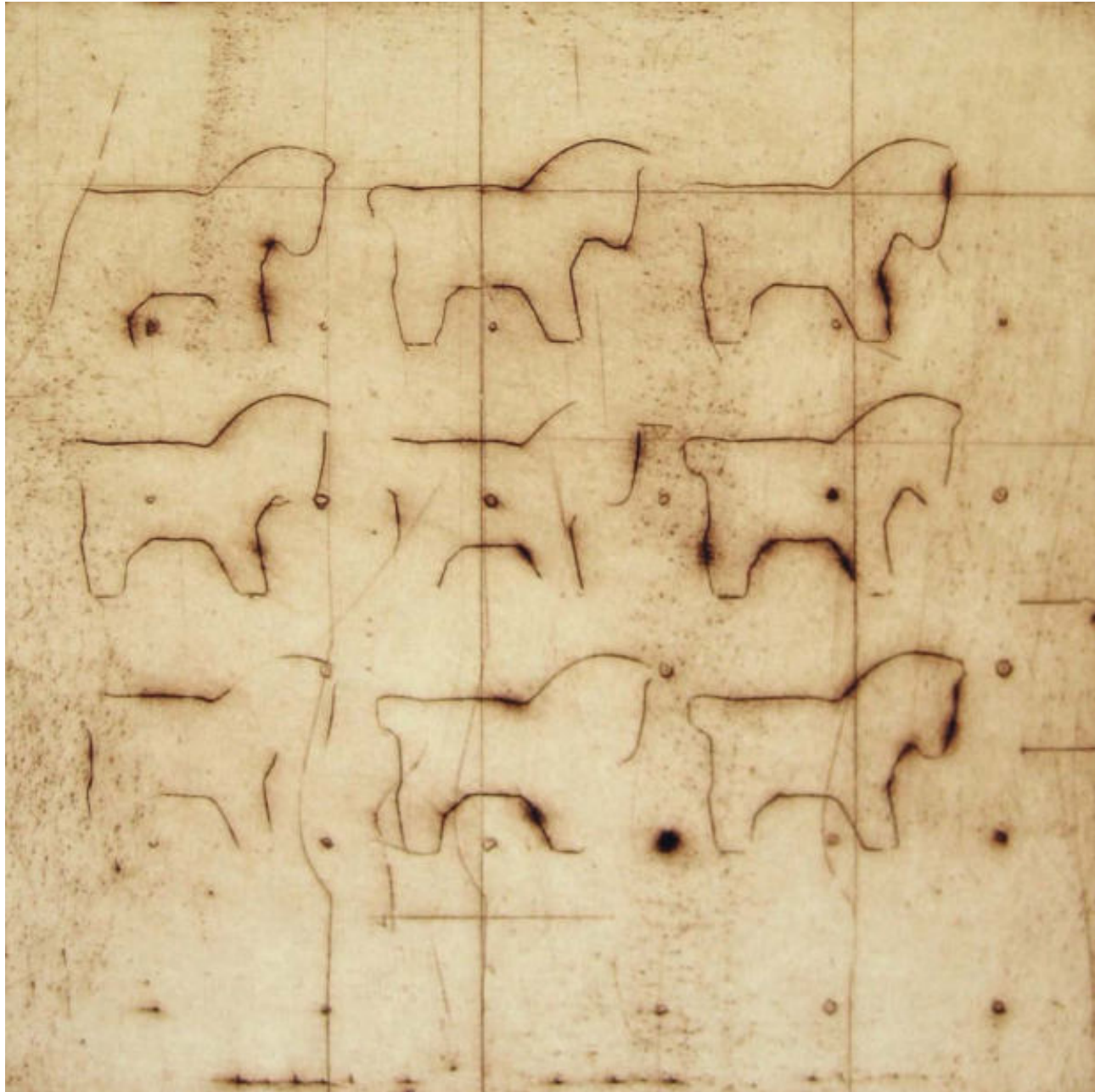
Il feticcio, soggetto centrale del mio lavoro, non vuole rappresentare ma essere il risultato concreto dell'aggregazione volontaria di uno o più materiali, al fine di dar forma a tutte quelle associazioni emotive che sento ad esso appartenere.

Il bambolotto-idolo, l'animale di pezza o gonfiabile, tradotti nei materiali della scultura o trasposti nello spazio metafisico del disegno, affiorano al pensiero come contenitori affettivi di uno stato primitivo infantile originario, in cui il tepore del regresso emotivo al tempo del gioco convive con il mistero primordiale della raffigurazione ieratica.

La pratica dell'arte si assimila alla sua più arcaica forma di magica religio, attraverso la proiezione simbolica di un immaginario ludico-totemico, in cui semplicità e purezza, trasposti formalmente nella sintetica presenza plastica ed emotivamente nella sublimazione del giocattolo, si stratificano con la profonda ed inconscia carica inquieta che caratterizza l'animo umano.









LUCA LANZI: FIRST READING

Flaminio Gualdoni

To begin with, we should recognize Luca Lanzi's lucid intentions and precision of his resolve to trace the current tendency toward simplification and the elemental back to its roots, neither to renunciation nor drifting, but instead to the utmost concentration, to a radiant agglomeration of meaning. Above all, we should acknowledge his determination to focus not on the inessential, on the image's exterior, but instead on the imperative and ambitious motives behind the work of art which are capable of transforming the merely artistic "art" back into Art.

Stated differently: Lanzi begins by inquiring into the nature and the substance of the works of art which emerge from his intellectual and emotional intuitions, from his hands. His reply takes the form of a reference to a statement by his countryman Gabriele Paleotti¹: "We recognize as an image any material figure produced by the art of drawing and derived from another form in order to resemble it." If these words are true, then it is even more true that in its atavist foundations, the aim of *figere* (the Latin means to shape, fashion, mold, or in general represent) is not to imitate, to resemble something else (the Greek here is *omoiosis*), but instead to constitute an *eikon*, an independent image, an autonomous and unrelated entity, one that may or may not be capable of transporting meaning regardless of its referential links.

Lanzi's perspective onto the question of the work of art and its autonomy is not that of the final chapters of the Western artistic tradition; instead, he turns back to its earliest sources. To a time when statues, as Porphyrius² once said, "though simple in form, are regarded as divine"; a time our own culture rediscovered beginning in the late eighteenth century as a culture of the primitive; in Goethe's³ words: "Art was formative before it became beautiful," and further: "The savage shapes his coconuts, his feathers, and his body with extraordinary features, ghastly figures, brash colors, and yet, however arbitrary the shapes composing this creation, it is harmonious, even in the absence of correct proportions, for a single emotion has fused it into a characteristic whole. This characteristic art is the only true one." All the way to the recreation of primitivism by the historical avant-gardes and the insights of Surrealism, from Caillois⁴ to Leiris⁵, with which Lanzi is intimately familiar.

To cite Lanzi's own words, the artwork must impose its own "autonomous identifying presence as an artistic object," independently of both normative aesthetics and of the tendencies which oppose them; independently of the zeitgeist and of the unpredictable and fragile pressures of the contemporary.

Lanzi chooses sculpture, clay and plaster, those sweet, erotic, complicit materials. His relationship to them is neither agonistic nor masculinist, but instead one of solidarity, sympathy, one mindful of primary forms. As Sérroux-D'Agincourt⁶ wrote: "Soil, soft clay, of all substances the one we continually find in the hands of men," prepared since time immemorial to "submit to anything the artist's hands asked of it: *Plastice matrem statuariae*."

The same is the case for Lanzi's approach to drawing, the best possible place for the imagination to germinate, where materiality is power and not facility, where it is a question of potency, not sensuous experience; and where, above all, the intellectual conception of Zuccari's⁷ "inner drawing" prevails over every other objectifying concern.

Both techniques are wholly and perfectly consistent with the imaginative world Lanzi develops out of his emotional and intellectual associations and impulses. His thinking and his creative production are oriented first to the historical emergence of the sacred idol's magical powers, and secondly to the doll, that elementary figure of substitution in the child's consciousness, located at the threshold between play and self-recognition in the other. Lanzi – who is an artist, not an anthropologist – is of course not fully conscious of these factors, but his artistic intuitions are unerring: for a long time, the small clay figures of divinities produced by primitive cultures were regarded as exclusively sacred and cultic objects. Today, researchers are convinced that in some instances (i.e. the Minoan and Mycenaean cultures), they also served as children's toys, and were related to playful forms of domestic education. Sacred objects, then, consummate figures of presentation in Vernant's⁸ sense (all the way from colossus to totem), yet created for a developmental phase of intellect and fantasy during which play is an awakening and decisive form of cognition.

In the artist's own words: "The doll-idol, the fabric or inflatable animal – converted into the materials of the sculpture or transposed into the metaphysical space of the drawing – appears now as an affective container of a primitive, infantile state where the warmth of emotional regression coexists with the primordial mystery of hieratic representation."

After endowing his dolls with body and substance, Lanzi stages an elementary puppet theatre, one strongly connoted as fetishistic and supplemented by additional objects which function as attributes, thereby triggering movement in two tempi. The first tempo is that of simple perception, of elementary features, the visual atmosphere of childhood, engendered via participation in an experience that must be familiar to viewers is an unmediated force of attraction. The second tempo is that of a protracted and pleasurable receptivity to the images through which they assert their power and symbolic lucidity: by occupying space without actually inhabiting it, by being suggestive yet indefinite, by reverberating with a sense of continuous experiential otherness vis-à-vis the everyday.

The power of these forms lies in the openness with which they integrate an eternally familiar codex: with extended viewing, this power is transformed into an inescapable persistence, a journey into a magical territory where the image demands an authentic identity, where it is a body without shadow that exists not in the here and now, but instead alludes to a different time, a different space.

Also possible – to resort to Dubuffet's⁹ words concerning forms of expression which lie beyond the sclerosis of artistic culture – is a "purely artistic operation, spontaneous, reinvented in all its phases by the author and arising exclusively from his own impulses."

From the Italian by Sylvia Notini and Ian Pepper

(The essay was first published in the exhibition catalogue *Gallerie al museo*, curated by Jadranka Bentini, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, 2010.)

Footnotes

- ¹ Gabriele Paleotti | 4 October 1522, Bologna - 22 July 1597, Rome
Italian Cardinal and Archbishop of Bologna | *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1581
- ² Publilius Optatianus Porfyrius | [...] - 333/337, Rome
Latin poet and Roman senator | *De simulacris deorum*
- ³ Johann Wolfgang von Goethe | 28 August 1749, Frankfurt/Main - 22 March 1832, Weimar
German writer, artist, and government official
"Von deutscher Baukunst", 1772 in J. G. Herder, *Von deutscher Art und Kunst*, Hamburg 1773
- ⁴ Roger Caillois | 3 March 1913, Reims - 21 December 1978, Kremlin-Bicêtre
French intellectual, literary critic, sociologist, philosopher
Le mythe et l'homme, Paris 1938; Id., *Les jeux et les hommes*, Paris 1957
- ⁵ Michel Leiris | 20 April 1901, Paris - 30 September 1990
French author and ethnologist | *Glossaire: j'y serre mes gloses*, Paris 1925
- ⁶ Jean Baptiste Louis George Séroux D'Agincourt | 5 April 1730, Beauvais - 24 September 1814, Rome
French archeologist and historian | *Receuil de fragments de sculpture antique en terre cuite*, 1814
- ⁷ Federico Zuccari | [...] 1539, Sant'Angelo in Vado, - 20 July, 1609, Ancona
Italian Mannerist painter and architect | *Idea dei scultori, pittori et architetti*, Turin 1607
- ⁸ Jean-Pierre Vernant | 4 January 1914, Provins - 9 January 2007, Sèvres
French historian and anthropologist, specialist in ancient Greece
"De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence" in *Image et signification*, Paris 1983
- ⁹ Jean Philippe Arthur Vincent Dubuffet | 31 July 1901, Le Havre - 12 May 1985, Paris
French painter and sculptor | *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Paris 1949



LUCA LANZI: ERSTE BETRACHTUNG

Flaminio Gualdoni

Vorab sei gesagt, dass Luca Lanzi eine klare Absicht verfolgt, die er präzise umsetzt: Lanzi will die aktuelle Tendenz der Vereinfachung und Elementarisierung zu ihren ursprünglichen Wurzeln zurückführen. Dorthin nämlich, wo Kunst nicht Abkehr und Abwendung bedeutet, sondern größte Konzentration: Seine Werke sind strahlende Agglomerationen des Sinngehalts. Lanzis Entschlossenheit ist bemerkenswert, er arbeitet bewusst nicht an der Form seiner Werke, an dessen Äußerlichkeiten, sondern an dem zwingenden und ambitionierten inhaltlichen Anspruch, der neuerlich aus der Kunst „Kunst“ machen soll.

Mit anderen Worten: Lanzi ist stets auf Suche nach dem Wesen, nach der Substanz des Bildwerks, das seiner intellektuellen und emotionalen Intuition, aus seinen Händen, erwächst. Seine Antwort kann als Referenz auf seinen Landsmann Gabriele Paleotti¹ gelten, der schreibt „als Bild akzeptieren wir jede konkrete Figur, die von der Zeichenkunst erschaffen wurde, die von einer anderen Form abgeleitet wurde, um jener zu gleichen“. Wenn dies wahr ist, dann ist erst recht wahr, dass die Daseinsberechtigung von *ingere* (im Lateinischen Form geben, Bilden, Gestalten oder Darstellen) nicht die Nachahmung ist (im Griechischen *omoiosis*). Vielmehr soll ein *eikon*, ein eigenständiges Bild, ein autonomer Körper, erwachsen, welcher Bedeutungsträger sein kann oder auch nicht sein kann. Referentielle Bezüge bleiben ungeachtet.

Lanzi reiht sich mit seiner Position zur Frage des Bildwerks und dessen Autonomie nicht in die abschließenden Kapitel der westlichen Kunsttradition ein. Er besinnt sich vielmehr auf ihre ersten Quellen, auf die Epoche, in der Statuen, wie Porfyrius² schreibt: „gleichwohl einfach in der Form, als von göttlicher Natur betrachtet werden“. Eine Epoche, die unsere Kultur seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert als eine primitive Kultur wiederentdeckt hat; mit Goethes³ Worten „die Kunst ist lange bildend, eh' sie schön ist“ und, so Goethe weiter, „[es] modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, grässlichen Gestalten, hohen Farben seine Kokos, seine Federn und seinen Körper. Und lasst diese Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehn, sie wird ohne Gestaltsverhältnis zusammenstimmen; denn eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen. Diese charakteristische Kunst ist nun die einzig wahre.“ Bis zum neu entstandenen Primitivismus der historischen Avantgarde und dem Erkenntnispektrum der Surrealisten, die Lanzi gesehen, mehr noch, die er gelesen hat, von Caillois⁴ bis Leiris⁵.

Das Werk, so Lanzi, soll die eigene „autonome, identitäre Präsenz eines künstlerischen Manufakts“ verkörpern, unabhängig von normativen ästhetischen Anschauungen und deren nicht weniger zwingenden Gegentendenzen, unabhängig vom Zeitgeist und dem Anspruch, den unvorhersehbaren Pressionen der Gegenwart entsprechen zu müssen. Lanzi wählt die Plastik, die Arbeit mit Lehm und Gips, dem weichen, erotischen und „komplizenhaften“ Material. Sein Umgang damit ist nicht geprägt von Machtausübung, sondern solidarisch und einfühlsam. Er folgt dem ursprünglichem Formen im Sinne von Séroux-D'Agincourt⁶, der schreibt: „die Erde, der weiche Lehm, ist eine Substanz, die dem Menschen schon immer verfügbar war“, und die sich seit jeher dazu eignet, „sich all dem hinzugeben, was die Hand des Künstlers ihr abverlangt: *Plasticen matrem statuariae*“.

In gleicher Weise nähert sich Lanzi der Zeichnung, dort, wo das Bild entsteht, in dem Bereich, in dem Leibhaftigkeit „Kraft“ bedeutet und nicht „Handlung“, dort wo es um „Können“ geht und nicht um „sinnliche Erfahrung“; wo insbesondere das mentale Konzept der „inneren Zeichnung“ im Sinne von Zuccari⁷ wichtiger ist als jeder andere objektivierende Anspruch.

Beide Techniken stehen gänzlich in Einklang mit der Vorstellungswelt, die Lanzi aus seinen Assoziationen und seinen emotionalen wie intellektuellen Impulsen entwickelt. Sein Denken und Schaffen verdichten sich genau dort, wo in der Geschichte einerseits das Götzenbild mit seinen magischen Kräften entstanden ist und andererseits die Puppe, jene elementare Substitutionsfigur kindlichen Bewusstseins an der Schwelle zwischen Spiel und dem Sich-Wiedererkennen im Anderen. Sicher, Lanzi ist sich dessen nicht bewusst, er ist Künstler und kein Anthropologe, aber als Künstler hat er die richtige Intuition: die kleinen tönernen Götzenfiguren der primitiven Kulturen wurden lange Zeit ausschließlich als sakrale und kultische Objekte eingestuft. Nun sind in mehreren Fällen – z. B. in der minoisch-mykenischen Kultur – Wissenschaftler zu der Überzeugung gekommen, dass diese Figuren auch kindgerecht gestaltet waren und ihnen eine Funktion zukam in der häuslichen Erziehung unter Einbeziehung spielerischer Aspekte. Heilige Objekte also, vollkommene Figuren der „Präsentifizierung“ im Sinne von Vernant⁸ (vom Kolossos zum Totem), aber geschaffen für eine Entwicklungsphase des Intellekts und der Phantasie, in der das Spiel eine erwachende und entscheidende Form des Erkennens ist.

„Die zum Idol gewordene Puppe, das Tier aus Stoff oder aus einer aufblasbaren Hülle, übertragen in plastisches Material oder in den metaphysischen Bereich der Zeichnung, treten in Erscheinung als gefühlvolle Verbildlichung eines ursprünglichen, kindlich-primitiven Stadiums, in dem die Wärme des emotionalen Rückgriffs auf die Zeit des Spiels mit dem ursprünglichen Mysterium der hieratischen Darstellung zusammenfließt“, so der Künstler.

Lanzi gibt diesen Wesen also Körper und Materie und setzt ein elementares Puppen-Theater in Szene. Dieses ist stark auf der Ebene des Fetischs konnotiert. Es entfacht, ergänzt um weitere Objekte mit unterschiedlichen Bezügen, eine Bewegung in zwei „Tempi“. Das erste Tempo ist jenes der einfachen Wahrnehmung, der grundlegenden Merkmale, des visuellen Klimas der Kindheit. Durch das Mit-Teilen einer Erfahrung, die auch dem Betrachter wohl vertraut ist, entsteht eine unmittelbare Anziehungskraft. Das zweite Tempo ist jenes einer langsamen und genussvollen emotionalen Einlassung auf die Bilder, die mit subtilen und spannungsvollen Impulsen ihre starke und autonome symbolische Klarheit belegen: indem sie sich den Raum selbst nehmen ohne ihn zu bewohnen, indem sie Anregungen geben, ohne Bindungen herzustellen und indem sie die eigene andauernde empirische Andersartigkeit gegenüber dem Gewöhnlichen reflektieren.

Die Kraft dieser Wesen liegt tatsächlich in der Offenheit, mit der sie sich in einen seit jeher bekannten Kodex einordnen: Diese Kraft wandelt sich bei längerer Betrachtung zu einer unumgänglichen Persistenz, zu einer Reise in ein magisches Terrain, in dem das Bild die eigene authentische Identität gebietet, da es ein Körper ohne Schatten ist, der nicht im Hier und Jetzt lebt, sondern verweist auf eine andere Zeit, auf einen anderen Raum.

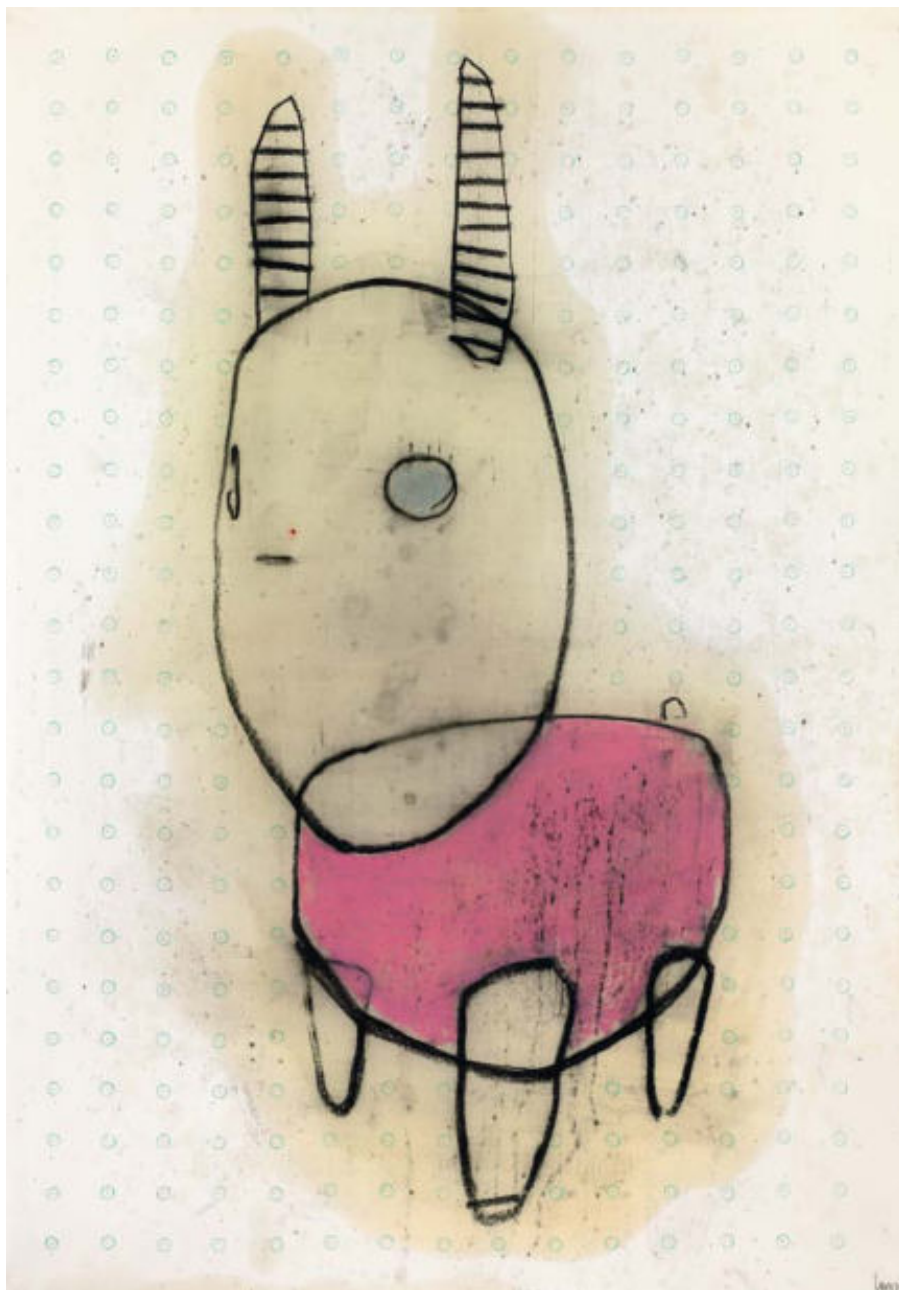
Möglich ist also – ausgehend von Dubuffets⁹ Worten über den Ausdruck jenseits der Sklerosen der künstlerischen Kultur – ein tatsächlich „rein künstlerisches Verfahren, spontan, in all seinen Phasen vom Autor aufs Neue erfunden und ausschließlich von seinen Impulsen ausgehend.“

Aus dem Italienischen von Petra Schaefer

(Dieses Essay wurde erstmals veröffentlicht im Katalog der Ausstellung *Gallerie al museo*, kuratiert von Jadranka Bentini, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, 2010.)

Fußnoten

- ¹ Gabriele Paleotti | 4. Oktober 1522, Bologna - 22. Juli 1597, Rom
Italienischer Kardinal und Erzbischof von Bologna | *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1581
- ² Publilius Optatianus Porfyrius | [...] - 333/337, Rom
Lateinischer Dichter und Römischer Senator | *De simulacris deorum*
- ³ Johann Wolfgang von Goethe | 28. August 1749, Frankfurt/Main - 22. März 1832, Weimar
Deutscher Schriftsteller, Künstler und Staatsdiener
„Von deutscher Baukunst“, 1772 in J. G. Herder, *Von deutscher Art und Kunst*, Hamburg 1773
- ⁴ Roger Caillois | 3. März 1913, Reims - 21. Dezember 1978, Kremlin-Bicêtre
Französischer Intellektueller, Literaturkritiker, Soziologe, Philosoph
Le mythe et l'homme, Paris 1938; Id., *Les jeux et les hommes*, Paris 1957
- ⁵ Michel Leiris | 20. April 1901, Paris - 30. September 1990
Französischer Autor und Ethnologe | *Glossaire: j'y serre mes gloses*, Paris 1925
- ⁶ Jean Baptiste Louis George Séroux D'Agincourt | 5. April 1730, Beauvais - 24. September 1814, Rom
Französischer Archäologe und Historiker | *Recueil de fragments de sculpture antique en terre cuite*, 1814
- ⁷ Federico Zuccari | [...] 1539, Sant'Angelo in Vado - 20. Juli 1609, Ancona
Italienischer Manierist und Architekt | *Idea dei scultori, pittori et architetti*, Turin 1607
- ⁸ Jean-Pierre Vernant | 4. Januar 1914, Provins - 9. Januar 2007, Sèvres
Französischer Historiker und Anthropologe; Vernants Schwerpunkt war die Griechische Antike.
„De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence“ in *Image et signification*, Paris 1983
- ⁹ Jean Philippe Arthur Vincent Dubuffet | 31. Juli 1901, Le Havre - 12. Mai 1985, Paris
Französischer Maler und Bildhauer | *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Paris 1949



LUCA LANZI. LETTURA PRIMA

Flaminio Gualdoni

Vanno riconosciute in premessa a Luca Lanzi una lucida volontà e una scelta precisa: riportare l'attuale tendenza alla semplificazione e all'elementarietà nella direzione delle sue radici sorgive, al punto cioè in cui essa non è abdicazione e deriva ma concentrazione massima, coagulo radiante di senso. Soprattutto, va colta in pieno valore la sua determinazione nell'operare non sull'apparato delle modalità, dell'esteriorità dell'immagine, ma sulle ragioni necessitanti, su una catena ineludibile e ambiziosa di motivazioni che facciano nuovamente, dell'arte, l'arte.

In altri termini. Lanzi si è chiesto in prima istanza quale debba e possa essere la natura, la sostanza dell'immagine d'artificio che nasce dal suo *stream* intellettuale ed emotivo così come dalle sue mani. E si è risposto che, se è vero che il suo concittadino Gabriele Paleotti¹ scriveva che “per immagine noi pigliamo ogni figura materiale prodotta dall'arte chiamata il disegno e dedotta da un'altra forma per assomigliarla”, è ancor più vero che nel suo fondamento atavico il *fingere*, ovvero il dar forma, il foggare, il plasmare, ovvero complessivamente il rappresentare, non ha ragion d'essere primaria nel somigliare – l'antica *omoiosis* – ma nel farsi *eikon*, ovvero immagine a sé stante, corpo autonomo e irrelato, capace o non capace di senso a prescindere dai suoi legami referenziali.

Lanzi si è dunque posto, rispetto alla questione dell'artificio artistico e della sua autonomia, non dal punto di vista dei capitoli conclusivi della tradizione artistica occidentale, ma rimontando alle sue sorgenti prime. E' stato il tempo in cui le statue, come scriveva Porfirio², “benché di forma semplice, sono considerate di natura divina”; il tempo che la nostra cultura ha ritrovato a partire dal '700 come cultura del primitivo, quella che, sono parole di Goethe³, “è creazione molto prima di essere bellezza”, e in cui, egli prosegue, “il selvaggio dà forma e colore alle sue noci di cocco, alle sue penne, al suo corpo con strani disegni, figure spaventevoli, tinte sgargianti, eppure, per arbitrarie che siano le forme di queste sue creazioni, il tutto diventerà armonioso anche senza avere le giuste proporzioni perché una singola emozione fonde il tutto in un'entità caratteristica. E' questa arte caratteristica che è la sola vera arte”: sino al rifondativo primitivismo dell'avanguardia storica e allo spettro d'intuizioni surrealiste cui Lanzi ha dato, più che un'occhiata, una lettura, da Caillois⁴ a Leiris⁵.

L'opera dunque, vuole Lanzi, deve imporre la propria “presenza identitaria autonoma di manufatto artistico” – così egli scrive – a prescindere da questioni estetiche normative e parimenti dalle non meno cogenti spinte anestetiche; a prescindere, soprattutto, dall'essere nel tempo, dal dover rispondere alle pressioni aleatorie e fragili della contemporaneità. Lanzi sceglie di plasticare, dunque di operare con argilla e gesso, materie dolci, erotiche, complici, il rapporto con le quali non è agonistico e maschile, ma solidale, simpatetico, memore del formare primo: come voleva Sérourx-D'Agincourt⁶ “la terra, la molle argilla, essendo tra tutte le sostanze quella che si trova continuamente tra le mani degli uomini”, è quella che dall'origine mette a disposizione “la sua facilità a prestarsi a tutto ciò che la mano dell'artista vuole chiederle: *Plasticen matrem statuariae*”.

Parimenti, sceglie di disegnare, ovvero di operare nel luogo per eccellenza di germinazione dell'immagine, nell'ambito in cui la corporeità è potenza e non atto, facoltà e non esperienza sensuosa; in cui, soprattutto, la concezione mentale dello zuccariano⁷ disegno interno prevale su ogni altra preoccupazione oggettivante.

Entrambe le tecniche, inoltre, sono radicalmente e perfettamente solidali con il tipo di immaginario che Lanzi lascia fluire della sue associazioni e pulsazioni emotive e intellettuali. Egli, infatti, concentra la propria riflessione e la propria invenzione sul punto-limite che, nella storia, ha dato da un lato l'idoletto sacro con poteri magici e dall'altro la bambola, figura elementare di sostituzione per eccellenza, la quale si colloca allo snodo della coscienza infantile tra gioco e identificazione dell'altro. Certo Lanzi non ne è consapevole, facendo l'artista e non l'antropologo, ma da artista vero ha ben intuito: dopo avere per gran tempo considerato gli idoletti fittili delle culture primitive come oggetti esclusivamente sacri e cultuali, in più d'un caso – a proposito della cultura minoico-micenea per esempio – tra gli studiosi si è fatta strada la convinzione che essi avessero contemporaneamente la funzione di oggetti infantili, legati a forme di educazione domestica con implicazioni ludiche. Oggetti sacri, dunque, perfette vernantiane⁸ figure di presentificazione (dal kolossos al totem), ma destinate a una fase della crescita intellettuale e immaginativa dell'essere umano in cui il gioco è forma conoscitiva germinale e decisiva.

“Il bambolotto-idolo, l'animale di pezza o gonfiabile, tradotti nei materiali della scultura o trasposti nello spazio metafisico del disegno, affiorano al pensiero come contenitori affettivi di uno stato primitivo infantile originario, in cui il tepore del regresso emotivo al tempo del gioco convive con il mistero primordiale della raffigurazione ieratica”: così, ancora, l'artista. Dunque, Lanzi mette in scena, conferendogli corpo e sostanza, un teatro di bambolotti dall'aspetto elementare, fortemente connotato sul piano del feticcio, e di oggetti variamente relati costituiti come attributi, innescando un doppio movimento di fruizione. Il tempo primo è quello della percezione leggera, dei connotati d'elementarietà e del clima visivo infantile, che instaura un rapporto d'adesione diretta in nome della condivisione d'una esperienza ben nota anche allo spettatore. Il tempo secondo è quello del processo lento e assaporato dell'introiezione emotiva delle immagini, che per pulsazioni sottili e tese prendono a imporre la loro potente, autonoma evidenza simbolica: convocando lo spazio a se stesse e non abitandolo, innescando suggestioni e non relazioni, riverberando la propria continua alterità esperienziale rispetto all'ordinario.

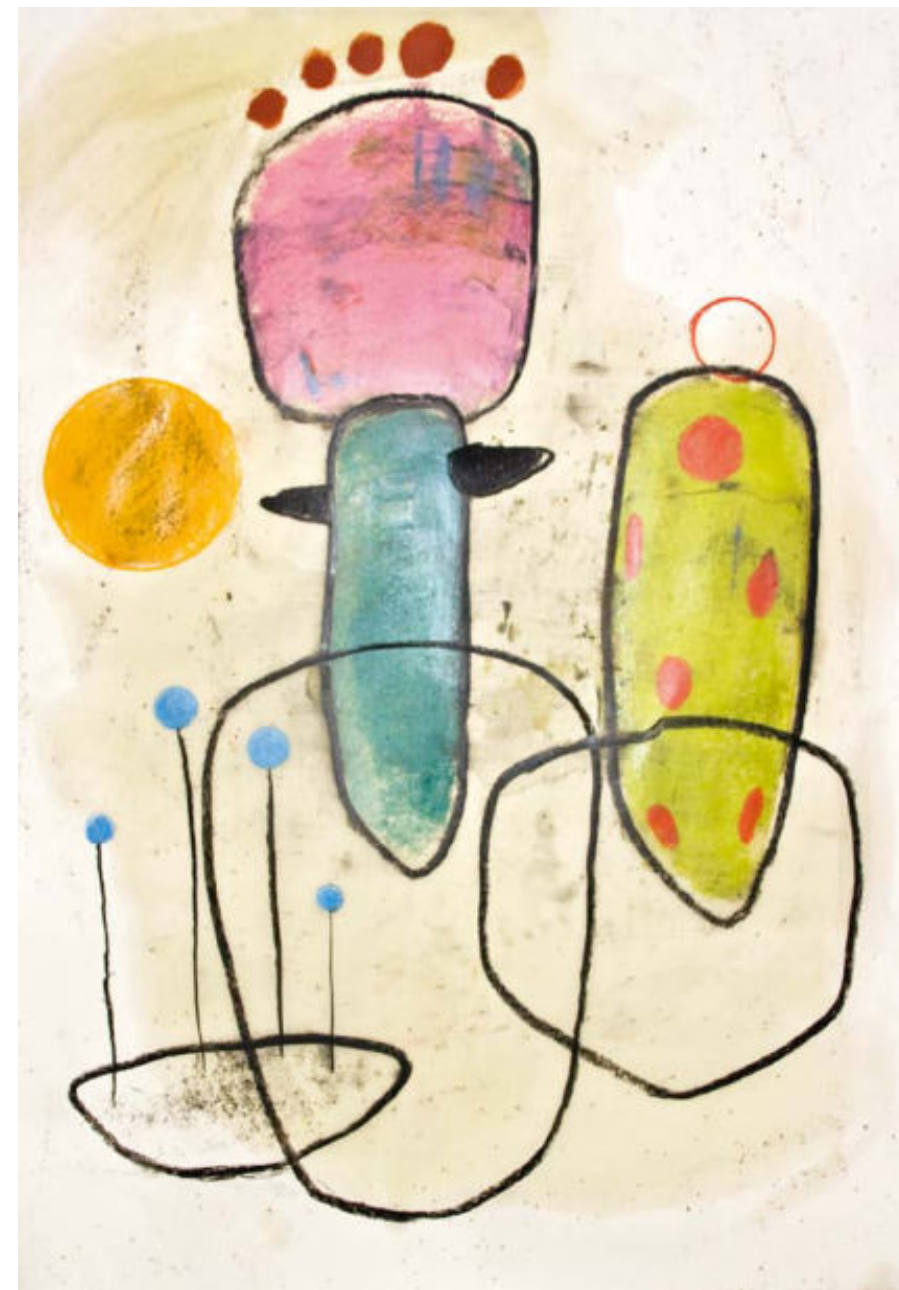
E' proprio la primarietà non respingente di queste forme, il loro assettarsi entro un codice da sempre conosciuto, a fare la loro forza: essa si trasforma, nella durata dilatata della fruizione, in una sorta di persistenza tenace e ineludibile, nell'immissione in un territorio magico nel quale l'immagine impone la propria autentica identità in quanto corpo senza ombra, che non vive questo tempo e questo spazio ma ne afferma un altro.

E' dunque senza equivoco possibile, per stare alle parole di Dubuffet⁹ a proposito di un'espressione possibile indenne dalle sclerosi della cultura artistica, davvero un'“operazione artistica pura, spontanea, reinventata in tutte le sue fasi dall'autore solo a partire dalle sue pulsioni”.

(Testo critico precedentemente pubblicato nel catalogo relativo all'esposizione *Gallerie al museo*, a cura di Jadranka Bentini, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, 2010.)

Note

- ¹ Gabriele Paleotti | 4 Ottobre 1522, Bologna - 22 Luglio 1597, Roma
Cardinale italiano e Arcivescovo di Bologna | *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1581
- ² Publilius Optatianus Porfyrius | [...] - 333/337, Roma
Poeta latino e senatore romano | *De simulacris deorum*
- ³ Johann Wolfgang von Goethe | 28 Agosto 1749, Francoforte sul Meno - 22 Marzo 1832, Weimar
Scrittore, artista e uomo di stato tedesco
“Von deutscher Baukunst”, 1772 in J. G. Herder, *Von deutscher Art und Kunst*, Amburgo 1773
- ⁴ Roger Caillois | 3 Marzo 1913, Reims - 21 Dicembre 1978, Kremlin-Bicêtre
Intellettuale, critico letterario, sociologo e filosofo francese
Le mythe et l'homme, Parigi 1938; Id., *Les jeux et les hommes*, Parigi 1957
- ⁵ Michel Leiris | 20 Aprile 1901, Parigi - 30 Settembre 1990
Autore ed etnologo francese | *Glossaire: j'y serre mes gloses*, Parigi 1925
- ⁶ Jean Baptiste Louis George Séroux D'Agincourt | 5 Aprile 1730, Beauvais - 24 Septembre 1814, Roma
Storico e archeologo francese | *Receuil de fragments de sculpture antique en terre cuite*, 1814
- ⁷ Federico Zuccari | [...] 1539, Sant'Angelo in Vado - 20 Luglio, 1609, Ancona
Pittore manierista e architetto italiano | *Idea dei scultori, pittori et architetti*, Torino 1607
- ⁸ Jean-Pierre Vernant | 4 Gennaio 1914, Provins - 9 Gennaio 2007, Sèvres
Storico e antropologo francese, specializzato in Grecia antica
“De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence” in *Image et signification*, Parigi 1983
- ⁹ Jean Philippe Arthur Vincent Dubuffet | 31 Luglio 1901, Le Havre - 12 Maggio 1985, Parigi
Pittore e scultore francese | *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Parigi 1949





BIOGRAPHY

Born in Bologna in 1977.
Resides in Bologna.

education

1999-2004 · Accademia delle Belle Arti di Bologna | diploma degree in sculpture
2005 · Kunsthochschule Berlin-Weißensee

honours and awards

2011 · Premio Basi | finalist in the category *drawing* | IT
· Premio Combat | finalist in the category *drawing* | IT
2010 · Premio Terna | finalist in the category *Gigawatt* | IT
2005 · Post-graduate scholarship | Fondazione Collegio Artistico Venturoli

public collections

2011 · Collection of Contemporary Drawings | Accademia delle Belle Arti | Bologna
· Collection of Contemporary Drawings | Galleria Civica | Modena | IT

solo exhibitions

2012 · SPAZIO MAGICO | lorch+seidel | Berlin
· TOTEM | Museo Civico Medievale | Bologna
2011 · VIAGGIO A CAVALLO DELLA PAPERÀ | lorch+seidel | Berlin
2010 · FETICCI | L'Ariete artecontemporanea | Bologna
· WIR FAHREN MIT DER LUFTBAHN (with Benjamin Bohnsack) | lorch+seidel galerie
2009 · DOLLS | Gallery Lilly Zeligman | Amsterdam-Naarden
· SMOOTH AND GENTLE (with Benjamin Bohnsack) | lorch+seidel galerie | Berlin
· PREVIEW LUCA LANZI | L'Ariete artecontemporanea | Bologna
2007 · L'ANIMA IN GIOCO | lorch+seidel galerie | Berlin
2006 · PUPPEN – FETICCI | lorch+seidel galerie | Berlin
2004 · CIRCOLO DEGLI ARTISTI | Forlì

selected group exhibitions

2011 · LASCIA UN SEGNO | Pinacoteca Nazionale | Bologna
· PREMIO BASI – EXHIBITION OF THE FINALISTS | Cava di Roselle
· PREMIO COMBAT | Bottini dell'olio | Livorno
2010 · GALLERIE AL MUSEO | Museo Internazionale delle Ceramiche | Faenza
· SIMPLY DRAWINGS | lorch+seidel galerie | Berlin
· PAGINE DA UN BESTIARIO FANTASTICO – Italian drawing in the XX and XXI century | Galleria Civica | Modena
· BIENNALE RONCAGLIA | San Felice sul Panaro | Modena
2009 · 7 X 7 | L'Ariete artecontemporanea | Bologna
· THE WALL OF DESIRE | Quadrum Saca | Bologna
2008 · THREE ARTISTS OF THE GALLERY | lorch+seidel galerie | Berlin
· UNICEF CHIAMA ARTE | Fondazione Cà la Ghironda | Bologna
2007 · ARTISTS OF THE GALLERY | lorch+seidel galerie | Berlin
· COLLETTIVA DI INCISIONE | Complesso Museale del Barracano | Bologna
· COLLETTIVA DI INCISIONE | Casa Alpina della Val Gardena | Bolzano
· FESTIVAL DELLE ARTI | Complesso Museale del Barracano | Bologna
· PREMIO NAZIONALE DI PITTURA E SCULTURA | Novara
2005 · GALLERIA CORSIE | Baricella | Bologna
2004 · FESTIVAL DE SCULPTURE | Fort Barroes | Isère
· GALLERIA CIVICA DI CASTELFRANCO EMILIA | Modena

publications

2012 · SPAZIO MAGICO | solo exhibition catalogue | lorch+seidel | Berlin
2011 · PREMIO BASI | exhibition catalogue
2010 · PAGINE DA UN BESTIARIO FANTASTICO – Italian drawing in the XX and XXI century | exhibition folder
· GALLERIE AL MUSEO | exhibition catalogue | Museo Internazionale delle Ceramiche | Faenza
· VISIONE: ORIGINE E POTERE – energia attraverso le generazioni | Premio Terna 03 | exhibition catalogue
· LUCA LANZI | interview by Viviana Siviero | Espoarte | N° 32

CAPTIONS

2 CONIGLIO EROICO | mixed media on paper | 35 x 50 cm | 2012
 4 SPAZIO MAGICO | gallery exhibition | lorch+seidel | 2012
 5 SPAZIO MAGICO | gallery exhibition | lorch+seidel | 2012
 6 CAVALLINO | mixed media on paper | 50 x 70 cm | 2010
 7 AGNELINO DA CORSA | mixed media on paper | 70 x 50 cm | 2010
 10 SCATOLA MAGICA | mixed media on paper | 50 x 35 cm | 2012
 11 PIUME DI CRISTALLO | mixed media on paper | 50 x 35 cm | 2012
 14 ANATIDE | mixed media on paper | 100 x 70 cm | 2010
 15 CONIGLIO MITICO | mixed media on paper | 50 x 35 cm | 2012
 18 DOLL | mixed media on paper | 70 x 50 cm | 2010
 19 DOLL | mixed media on paper | 70 x 50 cm | 2010
 20 GLIANELLI | terracotta and gesso | 48 x 24 x 33 cm | 2011
 21 ULAHOP | | terracotta and gesso | 36 x 36 x 38 cm | 2011
 22 FETICCIO | mixed media on terracotta | 60 x 36 x 8 cm | 2011
 23 SPAZIO MAGICO | gallery exhibition | lorch+seidel | 2012
 24 FETICCIO | mixed media on terracotta | 60 x 36 x 8 cm | 2011
 25 FETICCIO | mixed media on terracotta | detail | 2011
 26 DOLL | mixed media on paper | 70 x 50 cm | 2010
 27 DOLL | mixed media on paper | 70 x 50 cm | 2010

28 SPAZIO MAGICO | gallery exhibition | lorch+seidel | 2012
 30 VIAGGIO A CAVALLO DELLA PAPERÀ | gallery exhibition | lorch+seidel | 2011
 32 VIAGGIO A CAVALLO DELLA PAPERÀ | gallery exhibition | lorch+seidel | 2011
 34 VIAGGIO A CAVALLO DELLA PAPERÀ | gallery exhibition | lorch+seidel | 2011
 35 VIAGGIO A CAVALLO DELLA PAPERÀ | gallery exhibition | lorch+seidel | 2011
 36 MINOTAURO | terracotta and gesso | 25 x 20 x 53 cm | 2006
 37 MIGRANTE | terracotta and gesso | 30 x 28 x 34 cm | 2006
 38 LA PROVA DEI NOVE | etching on paper | 20 x 20 cm | 2007
 39 AGNELINO | gesso and pigment | 44 x 28 x 44 cm | 2007
 40 DOLL | mixed media on paper | 70 x 50 cm | 2010
 44 CAPRIOLA | terracotta and gesso | 30 x 38 x 27 cm | 2009
 48 ANIMALE MITICO | mixed media on paper | 100 x 70 cm | 2011
 52 FIORE ARANCIO | mixed media on paper | 70 x 50 cm | 2011
 53 STILL LIFE | mixed media on paper | 100 x 70 cm | 2011
 54 FIORE ROSSO | mixed media on paper | 70 x 50 cm | 2011
 55 FIORE BLU | mixed media on paper | 70 x 50 cm | 2011

Jacket VIAGGIO IN BARCA | mixed media on paper on canvas | 212 x 193 cm | 2011

IMPRINT

Luca Lanzi

www.lucalanzi.it

lorch+seidel contemporary

Tucholskystr. 38

D-10117 Berlin

Germany

info@lorch-seidel.de

www.lorch-seidel.de

T +49 (0)30 978 939 35

copyright 2012

Luca Lanzi

lorch+seidel contemporary

photography

Eric Tschernow: 4, 5, 23, 28, 30, 34, 35, 48, jacket front

Luca Lanzi: 2, 6, 7, 10, 11, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 26, 27, 37, 38, 39, 40, 44, 52, 53, 54, 55

Hans-Martin Lorch: 22, 24, 25, 32, 36

photo proofing

Eric Tschernow

design

Luca Lanzi

Hans-Martin Lorch

printing

Pinguin Druck Berlin

1000 copies

Luca Lanzi
SPAZIO MAGICO

2012



lorch+seidel contemporary

ISBN 978-3-00-039416-4