



Luca Serra
Cuento Chino

Luca Serra
Cuento Chino



LAS PIEDRAS NO PIDEN NADA

Eine unverwüstliche und nicht zu umgehende Form

Alberto Zanchetta

Die Zeit vergeht, aber die Kunst scheint unversehrt zu bleiben. Diese Überzeugung wird durch langjährige Begegnungen gestützt, die der Schreiber mit den Bildern von Luca Serra hatte. Je länger ich seine Werke im Verlaufe der Zeit betrachte, desto überzeugter bin ich, dass sie schon immer da waren, als wären sie nicht von Menschenhand gemalt. Diese Bilder enthalten einen Schaffensprozess, der zur Entpersönlichung des malenden Gestus hin tendiert und – im Gegensatz dazu – zur Aufwertung der Künstler-Identität. Seltsam: Der Begriff „Identität“ kann zwei gegensätzlichen Konzepten entsprechen: Das eine drückt das tiefe Bewusstsein des Individuums aus (eine Grösse, die sich vom andern unterscheidet), das andere uniformiert und entwertet (in der Meinung, es sei identisch mit etwas anderem). In Serras Werken begegnen wir einem ähnlichen Konflikt, weil der Künstler – bei seinem Versuch, die Materie auf ihre essentiellen Werte zu reduzieren – genau den gegenteiligen Effekt erzielt, d.h. eine Zunahme seiner eigenen Individualität. Die Strenge, die wir aus diesen Malstrukturen herauslesen, gehört zu den Diktaten des Movimento Moderno¹, der dem „less is more“ gewidmet ist. Die Aufteilung der Oberflächen kann an den überwiegenden Teil der geometrischen Abstraktion erinnern; sie ist jetzt aber mit einer Seele versehen, die bei den historischen Avantgarden fehlte (die geometrischen Konstruktionen des Künstlers scheinen unablässig zu vibrieren, ohne sich je zu versteifen). Der Kult der Ordnung – einer hypersensiblen, fast göttlichen Sphäre – nimmt wieder menschliche Dimensionen an mit ihren Versuchen und Wiederbearbeitungen, die ein fast unerreichbares Resultat anpeilen. In der Aufteilung des Raumes ist der Wille da, diesen zu kontrollieren, und gleichzeitig auch ein Verlust desselben im Augenblick, wo der Abdruck unerwartete Maleffekte aufdeckt, die zwar vermutet, aber nicht von vornherein definiert wurden.

Wir haben von Maleffekten statt Malerei gesprochen, und dies nicht zufällig: In den Werken dieser Ausstellung sehen wir nicht den schöpferischen, primären und grundlegenden Gestus, sondern nur sein „Schweisstuch“, eine als unerwartetes Geschenk „angenommene“ Form. Was wir betrachten, ist ein Abdruck, eine Erinnerung, die – wie ein Phantom – uns erlaubt, uns vorzustellen, was verloren gegangen ist oder in den Endphasen des Malverlaufs verfälscht wurde.

Um das Problem besser zu verstehen, muss man auf den Künstler hören, wenn er erklärt, dass das Projekt des Abbildens «eine Art des Umstülpens erleidet, einen richtigen Abdruck mittels verschiedener Schichten eines acrylhaltigen Klebers – der dann zur Form wird – auf einer Leinwand. Der dann in der Folge vom originalen Träger abgelöst wird: Das ist der Endzustand des Werkes, der in der Essenz verschieden ist von dem, was gemalt worden war. Dieser Vorgang ist folglich eine Art alchemistisches Werden, währenddessen die Farben, die Zeichen und die ganze Maloberfläche als Resultat einer Oxydation, einer Osmose zwischen Gemaltem und der sensiblen Oberfläche des Teeres entstanden sind, und der Assimilierung-Trennung des Klebers vom Abdruck»².

In Serras Arbeitszyklen stossen wir auf einen ins Auge springenden Hang zur Reihung, zur Wiederholung, welche aber Abweichungen, logische Schwierigkeiten, Unterschiede zwischen den Werken aufweist. Ein Vorgang „im Verborgenen“, der am Ende den Autor überrascht, genauso wie den Betrachter. Es ist unmöglich, die Perfektion zu erreichen; aber in diesem Bewusstsein macht sich ein unumstösslicher Impuls breit: Trotz oder geradezu wegen der Unmöglichkeit, hervorragend zu werden. Was perfekt ist, erzeugt in uns ein verborgenes Gefühl der Langeweile, währenddessen die Neugier nach Vollendbarem immer in fieri da ist und demnach unzählige Experimente akzeptiert, die alle auszuloten und zu analysieren sind.

¹ Es war dies eine der wichtigsten Bewegungen der Architekturgeschichte, deren Theorien und Erfahrungen den Verzicht auf die historischen Stile, den Eklektizismus und den Klassizismus forderten zugunsten einer Projektsprache, welche Essenz und Funktion vereinen sollte.

² L. Serra, *Gris y Grandes Dibujos*. Milano, Lorenzelli Arte, März 2012, S. 15

So verlässt Serra einen bereits vorgegebenen Weg, welcher seine Möglichkeiten beschränken und ihn zum blossen Ausführenden degradieren würde.

In diesem Fall bleibt der Künstler Realisator seiner malerischen Berufung: gezwungen (wenn auch in angenehmer Weise), sich mit seiner Sprache des Ausdrucks zu konfrontieren und sie weiter zu entwickeln. Serras Werke widerspiegeln sein Konzept vom Leben, der Kunst, der Leidenschaften und Gefühle. Sie erlauben sich, so auszusehen, als wären sie „nicht von Menschenhand erschaffen“, auch dann, wenn der Hang zur Abstraktion ihn mehr zum Realen hinzieht: Eine konkrete, physisch tastbare Realität. Und wenn diese nicht-ikonischen Werke nichts anderes als Stilleben oder gar Landschaften wären? Théophile Gautier behauptete: *L'horizon charme l'oeil: à quoi bon le toucher?* [« Der Horizont verzaubert das Auge – wozu soll es gut sein, ihn zu erreichen? »]³. Wenn man in ihnen nicht gerade Landschaften entdeckt, so kann man sie als Architekturen auffassen. Wenn man den Künstler bei seiner Arbeit beobachtet, so kommen einem spontan die baulichen Eingriffe von Carlo Scarpa in den Sinn: Den unverwechselbaren Stil des venezianischen Architekten finden wir noch heutzutage auf den Maueroberflächen, die mit Verschalungen geformt wurden. Einmal entfernt, bildeten sie die Strukturen der Holzbretter ab und verliehen den Wänden spezielle Texturen.

Nicht unähnlich ist Serras Resultat, wenn er die Leinwand von der Malunterlage loslöst und dabei eine „pelle esfoliata“ erhält, in der wir das Wirken der Materialien erkennen können. In Scarpas Eisenbeton und in Serras Kautschuk entdecken wir das Bedürfnis, Spuren von vorangegangenen Prozessen zu hinterlassen und so augenscheinlich zu machen, was in den verschiedenen Bearbeitungsphasen beseitigt wurde. Was wir sehen, ist „das, was bleibt“: Eine Ode an die Absichten.

Manchmal fügte Scarpa dem Zement andere Materialien bei, damit die Güsse zu Tonabstufungen von Ocker oder Rot tendierten. Luca Serra seinerseits verwendet Pulverzement, dem er verschiedene Pigmente beimischt (man beachte die goldenen Erscheinungen, welche die teerhaltigen Fonds auflockern, oder die Rottöne, die das Grau aufflammen lassen).

Serras Farbspektrum verdankt viel seiner Begegnung mit Spanien. Die erdigen und schattigen Töne gehören zur Lieblingslandschaft von Zurbarán und Velázquez, der Meister des Informellen und zu Miquel Barceló. Serra sucht das „lokale Kolorit“: die Farbe des Staubes und des Sandes, des Humus und des Strohs, des Holzes und der Kohle, der Asche und des Russes. Das mystische, leidenschaftliche und groteske Spanien, das sanftmütige und wilde: Das ist das Land seiner Wahl und seiner Liebe. Instinktiv geliebt wird Iberien für ihn zu einer geistigen Heimat, zum Ort der Seele. Schon 1984 fuhr er zum ersten Mal in Spaniens Süden. Er kehrte vier Jahre später dorthin zurück. Entscheidend ist aber das Jahr 1999, in dem er sich in der Nähe von Almería niederlässt.

Seine Bindung an Spanien, die in der Malerei gelebt und verinnerlicht ist, macht sich zweifellos auch in den Titeln seiner Werke bemerkbar. Alles andere als exegetisch bewahren die Bezeichnungen seiner Werke ihre suggestive Kraft, eingebettet in einen Kranz von Unbestimmtheit, die den Aspirationen des Künstlers entgegenkommt: Er ist überzeugt, wir alle bedürfen mehr der Suche als der Resultate. Und in der Tat sind seine Gemälde Folgen von Unvorhergesehenem, von Zufällen und Umständen, die mit dem finalen Aussehen kontrastieren: Sie ähneln einem festen Stein, dessen Form unverwüstlich ist und uns nicht täuschen kann. Diese „accadimenti“ – wie er sie selber nennt: „Zufälle“ – skandieren den Rhythmus und die Ereignisse, die für Serras Experimentieren fundamental sind: Der Kautschuk-Abdruck ist nicht nur Technik, sondern eine Theorie, die sich selbst widerlegen will und dabei die ursprüngliche Idee misst an dem, was tatsächlich produziert wird⁴.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass diese Werke nichts anderes sind als der Abdruck einer nicht-emphatischen Realität, einer rauen und doch raffinierten Wirklichkeit. Luca Serras Gemälde geben uns eine Schichtung von Zeichen und Gesten wieder, von Inklusionen und Exklusionen, genauso wie die bearbeiteten Felswände der Urvölker. Sie sind „Wände unserer Vorfahren“, Originale – sogar mehr als das –, welche einen Diskurs weiterführen, der aus fernster Vorzeit stammt, aus der Zeit der Geburt des Menschen und folglich aus der Zeit der Entstehung der Malerei.

3 Th. Gautier, España. Milano, Mondadori, 2001, SS. 6-7

4 Zum Beispiel sind die Farbringe, die sich auf der Leinwand bilden, eine gegenteilige Reaktion zur Absicht, sie durch Abwischen zum Verschwinden zu bringen.

LAS PIEDRAS NO PIDEN NADA

una forma indelebile e ineludibile

Alberto Zanchetta

Il tempo passa, ma l'Arte sembra restarne indenne. Convinzione che trova conferma nella decennale frequentazione che il qui scrivente ha maturato a contatto con i dipinti di Luca Serra. Più osservo le sue opere nell'avvicinarsi degli anni e più mi convinco che possano esistere da sempre, come fossero acheropite, “non dipinte da mano d'uomo”. C'è in questi quadri un processo creativo che tende alla spersonalizzazione del gesto pittorico e, per converso, a una valorizzazione dell'identità del loro artefice. È strano come la parola “identità” possa corrispondere a due concetti avversativi: l'uno esprime la profonda consapevolezza dell'individuo (un'entità distinta dalle altre), l'altro lo uniforma e lo svilisce (ritenendolo identico a qualcos'altro). Nelle opere di Serra assistiamo a un analogo conflitto, perché nel tentativo di ridurre la pittura ai suoi valori essenziali l'artista ottiene l'effetto diametralmente opposto, ossia un accrescimento della propria individualità.

Il rigore che ravvisiamo in queste strutture pittoriche appartiene ai dettami del Movimento Moderno,¹ consacrato al *less is more*. La ripartizione delle superfici può richiamare alla mente una buona parte dell'astrazione geometrica, che ora pare insufflata di un'anima che nelle avanguardie storiche era assente (le geometrie dell'artista ci appaiono vibrare di continuo, senza mai rischiare di anchilosarsi). Il culto dell'ordine, di una sfera sovrasensibile prossima al divino, ritorna ad essere umana, fatta di tentativi e rielaborazioni che si ostinano a perseguire un esito quantomeno impossibile. C'è una volontà di controllo nella suddivisione dello spazio, e al contempo una perdita dello stesso nel momento in cui il calco svela e rivela una pittoricità inaspettata, intuita ma non definita a priori.

Si è detto pittoricità anziché pittura, e non a caso: nelle opere di questa mostra non vediamo il gesto generativo, primario e fondativo, ma soltanto il suo sudario, una forma “accolta” come un dono inaspettato. Quello che noi osserviamo è un'impronta, una memoria che – alla stregua di un fantasma – ci permette di immaginare cosa sia andato perso oppure snaturato nelle fasi finali del processo pittorico. Per comprendere più a fondo la questione è opportuno rifarsi alle parole dell'artista quando spiega che il progetto dell'immagine «subisce un riversamento, un calco vero e proprio, per mezzo di diversi strati di un collante acrilico – che sarà poi colore – su di una tela, in seguito staccata dal supporto originale, stato finale dell'opera e diversa nell'essenza, da ciò che è stato dipinto. Questo procedimento è dunque una specie di gestazione alchemica durante la quale i colori, i segni e tutta la superficie pittorica si sono prodotti per frutto di un'ossidazione, un'osmosi tra pittura e superficie sensibile e temporanea del catrame, e l'assimilazione-divisione del collante del calco»².

In tutti i cicli di lavoro realizzati da Serra riscontriamo un'evidente serialità, un'iterazione che però denuncia scarti, aporie, differenze tra un'opera e l'altra. Un procedere alla cieca che alla fine sorprende l'autore così come i riguardanti. Inseguire la perfezione è impossibile, ma è da questa consapevolezza che si fa strada un impulso incontrovertibile: voler “eccellere per difetto”.

Ciò che è perfetto instilla in noi un velato senso di noia, mentre la curiosità del perfettibile è sempre *in fieri*, ammette cioè un'infinità di sperimentazioni, ancora tutte da scandagliare e analizzare.

Serra esula così da un itinerario già predeterminato, vale a dire scontato, che rischierebbe di limitare la sua autorialità, relegandolo a mero esecutore.

In questo caso l'artista rimane artefice della sua vocazione pittorica, costretto (seppur in modo dilettevole) a confrontarsi e a rinnovare il proprio idioma.

1 È stato uno dei più importanti movimenti della storia dell'architettura, le cui teorie ed esperienze postulavano l'abbandono degli stili storici, dell'eclettismo e del classicismo a favore di un linguaggio progettuale capace di coniugare essenzialità e funzionalità.

2 L. Serra, *Gris y Grandes Dibujos*, Lorenzelli Arte, Milano, marzo 2012, p.15

Le opere di Serra portano impressa la sua concezione di vita, arte, passione e sentimento. Si permettono di sembrare “non fatte da mano d’uomo” anche quando la tensione all’astrazione sembra avvicinarlo maggiormente al reale. Un reale concreto, fisico, tattile. Ebbene, se queste opere aniconiche non fossero altro che delle nature morte, o magari dei paesaggi? Théophile Gautier ha detto che *L’horizon charme l’œil: à quoi bon le toucher?* [«L’orizzonte incantesima l’occhio – perché raggiungerlo?»]³. Se non proprio dei paesaggi, allora sia lecito considerarle delle architetture. Osservando l’artista al lavoro viene spontaneo stabilire un raffronto con gli interventi edili di Carlo Scarpa; lo stile inconfondibile dell’architetto veneziano si rinviene ancor oggi nelle superfici murarie ottenute con le casseforme, che una volta disarmate recavano impresse le fasciature delle tavole in legno, conferendo alle pareti le loro particolari qualità tessiturali. Non dissimile è il risultato conseguito da Serra allorché stacca la tela dal supporto pittorico, ottenendo una *pelle esfoliata* in cui possiamo riconoscere la gestazione dei materiali. Nel calcestruzzo armato di Scarpa e nei caucciù di Serra ravvisiamo la necessità di lasciar traccia del lavoro pregresso, rendendo visibile quanto è andato dissipato nelle varie fasi della lavorazione. Quello che noi vediamo è “ciò che resta”: un’ode alle intenzioni.

Talvolta Scarpa aggiungeva all’impasto cementizio altri materiali, di modo che le colate assumessero tonalità tendenti all’ocra oppure al rosso. A sua volta, Luca Serra usa cemento in polvere mescolato a diversi pigmenti (si presti attenzione agli aloni dorati che ravvivano i fondi bituminosi, oppure ai rossi che infiammano i grigi). La tavolozza dell’artista deve molto al suo incontro con la Spagna. I toni terrigni e ombrosi sono quelli del paesaggio caro allo Zurbarán e a Velázquez, ai Maestri dell’Informale e a Miquel Barceló.

Serra è avido di “colore locale”: quello della polvere e della sabbia, della terra e della paglia, del legno e del carbone, della cenere e della fuliggine. La Spagna mistica, passionale e grottesca, dolce e feroce, è per l’artista un paese d’elezione come pure d’adozione. Amata d’istinto, la terra iberica diventa per lui una patria spirituale, un luogo dell’anima. Risale al 1984 il primo viaggio che l’artista intraprende nel Sud della Spagna, vi tornerà quattro anni più tardi, ma determinante è il 1999, anno in cui si stabilisce vicino ad Almería.

Il suo legame con la Spagna, vissuta e assorbita nella pittura, si palesa in modo inequivocabile anche nei titoli delle opere. Tutt’alto che esegetiche, le denominazioni dei quadri serbano le loro suggestioni, avvolte in un alone di indeterminatezza che asseconda le aspirazioni dell’artista, secondo il quale noi tutti abbiamo più bisogno della ricerca che dei risultati. E in effetti i suoi dipinti sono la conseguenza di imprevisti, casualità e circostanze che contrastano con il loro aspetto finale, simile a una pietra solida, la cui forma è indelebile e ineludibile. Questi “accadimenti” – come usa chiamarli lui stesso – scandiscono tempi ed eventi che sono fondamentali nella sperimentazione di Serra: il calco in caucciù non è una semplice tecnica, bensì una teoria che vuole confutare se stessa, verificando le idee iniziali e ciò che effettivamente viene prodotto⁴.

Alla resa dei conti queste opere non sono altro che il calco di un reale senza enfasi, scabro eppur raffinato. I dipinti di Luca Serra ci restituiscono una stratificazione di segni e di gesti, di inclusioni ed esclusioni, proprio come le rocce incise nelle grotte dei primitivi. Sono “muri ancestrali”, originari – ancor più che originali – che riprendono un discorso che si radica all’alba dei tempi, ossia alla nascita dell’uomo, e quindi all’esistenza stessa della pittura.

3 T. Gautier, *España*, Mondadori, Milano 2001, pp.6-7

4 Ad esempio: gli aloni di colore che si formano sulla tela sono una reazione inversa rispetto alla volontà di cancellarli per strofinamento.

LAS PIEDRAS NO PIDEN NADA

An inevitable and indelible shape

Alberto Zanchetta

Time passes, but it seems to leave Art unharmed. Me, as writer, received the confirmation of this fact in the ten years of following Luca Serra’s work. The more I observe his work morph over time the more I am convinced that they may live forever, as if they were Acheiropoieta, “not the product of human hands”. There is a creative process in these paintings that tends to de-personalise the pictorial gesture and, so to speak, a valorization of the identity of their author. It is strange how the word ‘identity’ can correspond to two alternating concepts: one expresses the profound awareness of the individual; a distinctive entity from others, the other unifies it and dismisses it, thus retaining that it is identical to something else. In Serra’s work we witness an analogous conflict, because in the attempt to reduce the painting to its essential values, the artist obtains the diametrically opposite effect; an increase in its own individuality.

The rigor that we recognize in these pictorial structures belongs to the decrees of the Modern Movement¹, ordained to the *less is more*. The distribution of the surfaces may recall largely the abstract geometry, that now seems inspired by a spirit that was absent in the historical avant-garde (the geometry of the artist’s work seem to vibrate continuously, without ever risking to become stiff). The cult of order, that of an overly sensitive sphere close to the divine becomes, once again, human; made of attempts and reworked versions that persist in pursuing an impossible goal. There is a desire for control in the division of the space, and simultaneously a loss of the same, at the moment in which the model unveils and reveals an unexpected pictorial aspect, an aspect intuited but undefined *a priori*.

The use of the locution pictorial rather than painting is not a coincidence; in the work in this exhibition we do not see the generative, primary and founding gesture but just its shroud, the ‘received’ shape as unexpected gift. What we are observing is an imprint, a memory that – similar to a ghost - allows us to imagine what went lost or distorted in the final phases of the pictorial process. In order to completely understand this question, it is necessary to take note of the words of the artists when he explains that the project of the image «is subject to a reverse image, a real and proper mould, by means of several layers of acrylic glue, that then become color, on a canvas that is then detached from its original support; the final state of the work is different in its essence to what was painted. This method is therefore a kind of alchemy during which the colors, the symbols and all its pictorial surfaces are a product of an oxidation; an osmosis between painting and receptive surfaces, of the temporary surface of the tar, and the assimilation-division of the glue of the mould»².

In all working cycles by Serra we encounter an evident serial quality; a reiterative loop that underlines discards, uncertainties and differences between one artwork and another; a blind pursuit that in the end, surprises the author as much as the viewer. Chasing perfection is impossible, but it is this awareness that allows the incontestable impulse: wanting to “excel, deficiency notwithstanding”. What is perfect instills in us a veiled boredom, while the curiosity of the perfectible is always dignified, it allows for an infinite amount of experiments, to be explored and analysed. Serra therefore is outside the already determined itinerary, the predictable, that would risk limiting his authorship, relegating him to the role of simple executor. In this case the artist remains maker of his pictorial calling, forced (even if in a pleasant way) to confront himself and to renovate its own language.

1 It was one of the most important movements in the history of architecture, whose theories and experiences postulated the abandonment of historical styles, the eclecticism and the classicism in favor of a design language which combines simplicity and functionality

2 L. Serra, *Gris y Grandes Dibujos*, Lorenzelli Arte, Milano, March 2012, p.15

Serra's work is imprinted with his concept of life, art, passion and emotions. They seem: "not made by human hands" even when the abstract tension seems to come closer to the real, a concrete, physical, tactile reality. So, what if these aniconic art works were nothing different than still lives, or maybe, landscapes? Théophile Gautier said that *L'horizon charme l'œil: à quoi bon le toucher?* [«The horizon spells the eye – why join it?»]³. If not exactly landscapes, then it would be legitimate to consider them architecture. Observing the artist at work, a spontaneous comparison with the constructive interventions of Carlo Scarpa arises; the unforgettable style of the Venetian architect rediscovered today in the wall-like surfaces obtained with formworks, that once removed created imprints on the covering of the wooden surfaces, lending their specific woof and weave on the walls. The result obtained by Serra is not dissimilar when he detaches the canvas from the pictorial support, obtaining an *exfoliated skin* in which we recognize the development of the materials. In Scarpa's reinforced concrete and in the rubber of Serra we acknowledge the need to leave a trace of the previous work, visibly showing how much went wasted in the various phases of the working process. What we see is "what remains": an ode to the intentions.

Sometimes Scarpa added other materials to the cement paste, so that the drips would acquire hues that tend toward ochres or reds. In turn, Luca Serra uses cement in powder mixed with different pigments (note the golden halo's that revive the bituminous background color, or the reds that excite the greys). The artist's palette owes much to his encounter with Spain. The earthy and dark hues are those of a landscape dear to Zurbarán and Velázquez, to the Masters of the informal and to Miquel Barceló.

Serra is hungry for "local color": that of dust and sand, of the earth and straw, of wood and charcoal, of ashes and of soot. The mystical, passionate, grotesque Spain, sweet and fierce, is the artist's country of choice and adoption.

The instinctively loved Iberian landscape became a spiritual homeland to him, a place of the soul. His first trip to the south of Spain dates back to 1984, he would come back four years later, but 1999 was crucial, the year in which he established himself near Almería.

His ties to Spain, lived and assimilated in his painting, are also revealed in an unmistakable way in the titles of his works. The titles of the paintings are anything but explanatory and retain their suggestive quality, wrapped in a halo of uncertainty that indulges the aspirations of the artist, according to which all of us are more in need of process than product. Indeed his paintings are the consequence of the unexpected, of randomness and of circumstances that contrast with their final appearance, similar to a rock, whose shape is indelible and ineluctable. These "incidents" – as the artist calls them – articulate times and events that are of fundamental importance to Serra's experimentation; the mould in rubber is not simply a technique, but rather a theory that wants to confute itself, thus verifying the initial idea and that which is effectively produced⁴.

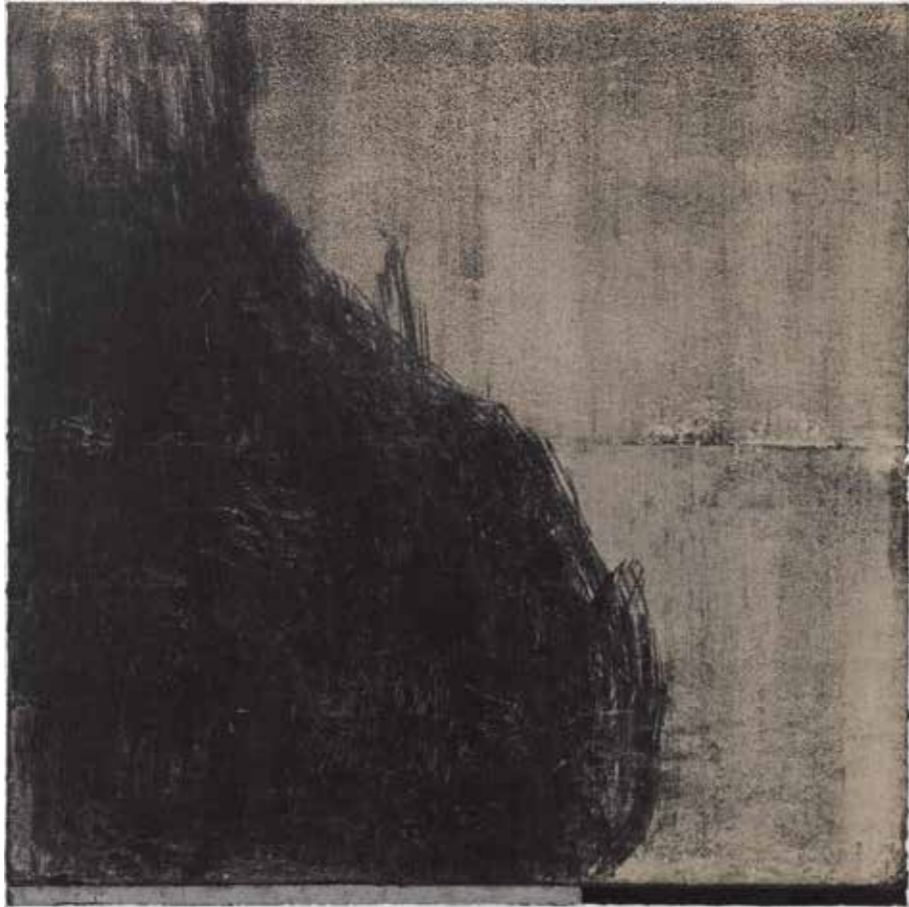
At the end of the day, this work is nothing more than the mould of reality without embellishment, rough yet refined. The paintings of Luca Serra give us back a layering of signals and gestures, in inclusions and exclusions, just like the engraved rocks in the primitive caves. They are "ancestral walls", original, even more than original, that continue a dialogue that has its roots in the beginning of time, at the birth of human existence and the existence of art itself.

³ T. Gautier, España, Mondadori, Milano 2001, pp.6-7

⁴ For example: the color halos that are formed on the canvas are a reverse reaction with respect to try to delete them by rubbing.



"Cuento Chino", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 130 x 130 cm



"Cuento Chino", 2013, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 120 x 120 cm



"Cuento", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 100 x 100 cm



"Cuento Chino", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 50 x 60 cm



"Rosa Palo 513", 2013, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 100 x 100 cm



"Cuento Chino", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 150 x 130 cm



"Cuento Chino", 2013, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 60 x 60 cm



"Piár", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 120 x 120 cm



"Cuento Chino", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 75 x 210 cm



"Cuento Chino", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 100 x 100 cm



"Cuento Chino", 2013, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 100 x 100 cm

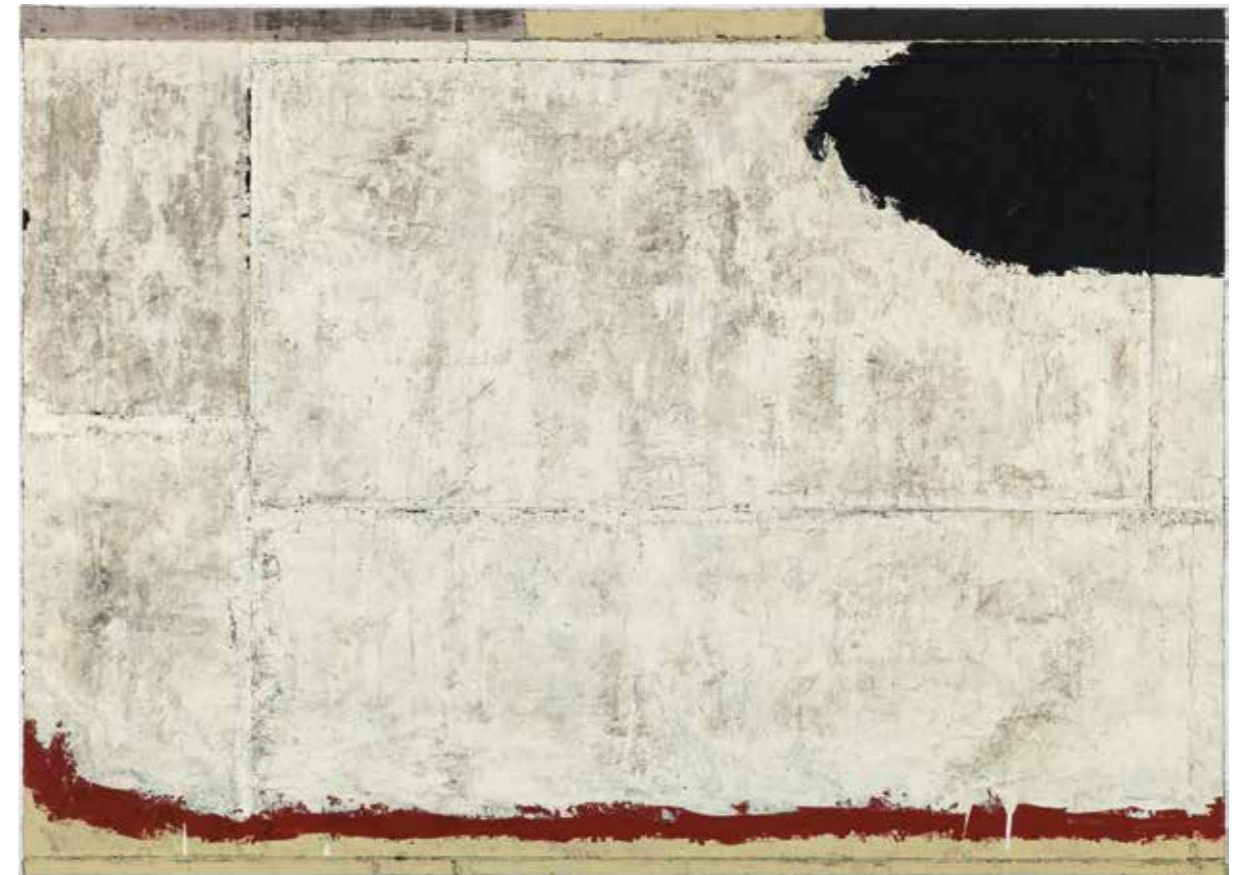


"Cuento Chino", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 50 x 50 cm

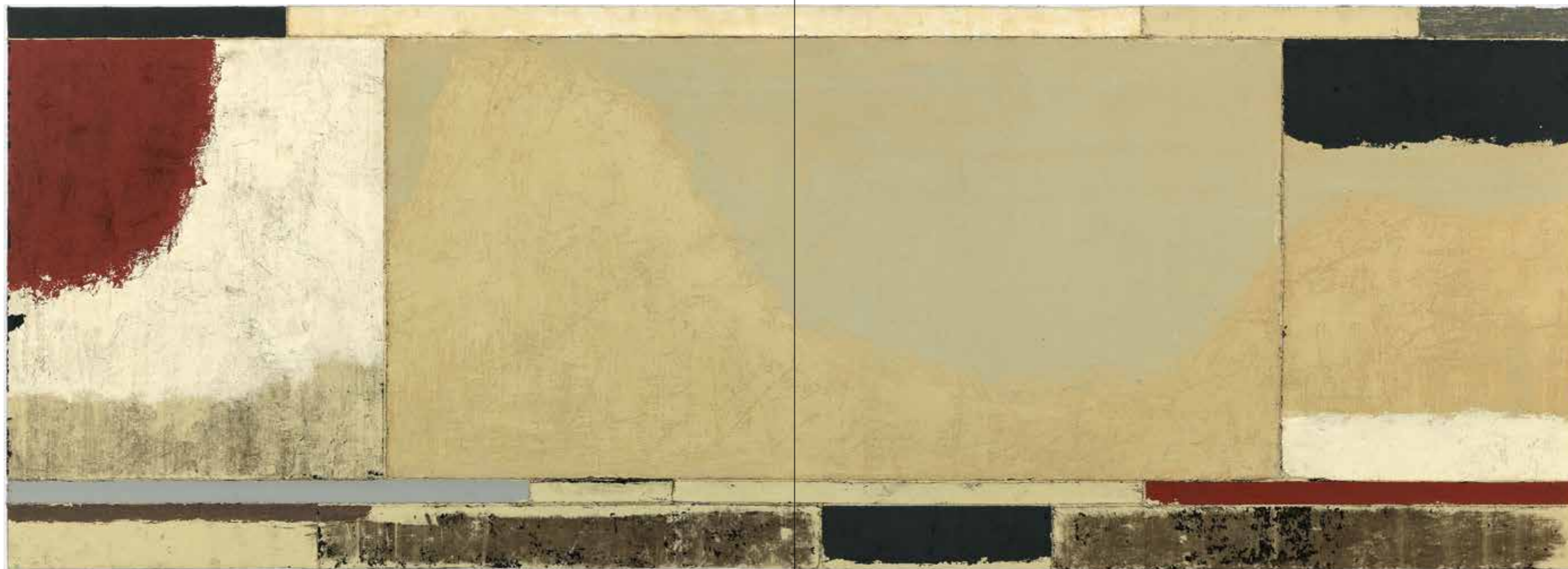
"Huella y Dibujo", 2013, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 50 x 50 cm



"Huella y Dibujo", 2013, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 100 x 100 cm



"Dibujo", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 115 x 160 cm



"Cuento Chino", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 75 x 210 cm



"Cuento Chino", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 40 x 50 cm



"Cuento Chino", 2013, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 130 x 130 cm



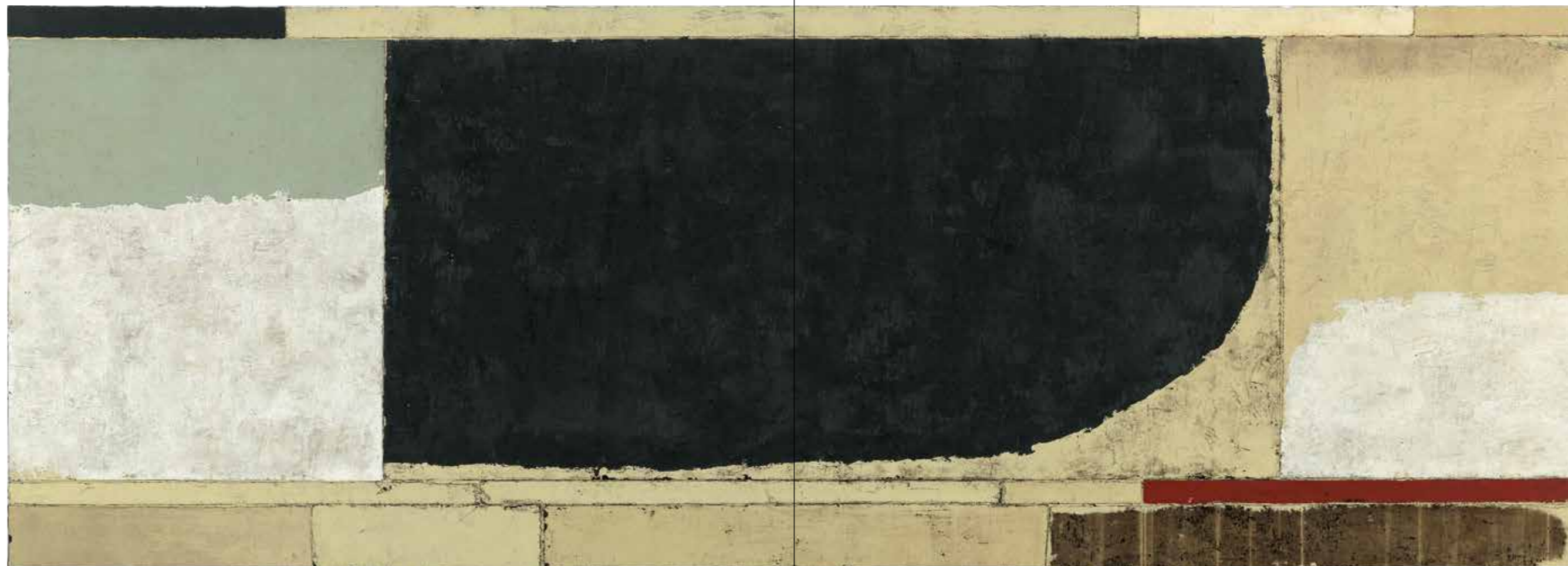
"Huella y Dibujo", 2013, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 50 x 50 cm



"Cuento", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 100 x 100 cm



"Cuento de la Alcántara", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 130 x 130 cm



"Cuento Chino", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 75 x 210 cm



"Dibujo", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 50 x 60 cm



"Cuento", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 120 x 120 cm



"Loup Garou", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 65 x 80 cm



"Cuento Chino", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 37 x 63 cm



"Loma", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 60 x 60 cm



"Dibujo", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 60 x 60 cm



"Cuento Chino", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 120 x 120 cm



"Loup Garou", 2015, calco in gomme e caucciù acrilici su tela, 65 x 80 cm



Luca Serra, 1962, Bologna (Italia)
vive e lavora tra Bologna e Almería (España)

Principali Esposizioni

- 2015 *Cuento Chino*, Galerie Carzaniga, Basel
Olé (con Juan Olivares), Spazia Galleria d'Arte, Bologna
Cuento Chino, VV8 Artecontemporanea, Reggio Emilia
- 2013 *Black & White, La ragione e la passione / Reason & Passion*, Lorenzelli Arte, Milano
- 2012 *Huella y Dibujos*, Galleria Spazia, Bologna - Galerie Carzaniga, Basel
Identità e paesaggio, VV8 Arte Contemporanea, Reggio Emilia
Gris y Grandes Dibujos, Lorenzelli Arte, Milano
- 2010 *Dilema, el Hombre del Saco y Otros Accidentes*, Galerie Carzaniga, Basel
Sussurro...Whisper..., Lorenzelli Arte, Milano
- 2009 *El embrujo del hombre del saco*, VV8 Arte Contemporanea, Reggio Emilia
- 2007 *Irreversible*, Galerie Carzaniga, Basel
Tredici artisti, tredici proposte, Lorenzelli Arte, Milano
- 2006 *Senza titolo/ Untitled*, Mar & Partners, Torino
- 2004 *Direzioni/Diverse*, Centro Studi Lucio Colletti, Bosa
- 2003 *Cuentos de la Respiración*, Galerie Carzaniga+Ueker, Basel
VULGARis, S. Michele Arcangelo, Pieve di Gombola - Polignago
Anni '70 '80 '90, Lorenzelli Arte, Milano
Generazione astratta III, Centro per l'Arte Otello Cirri, Pontedera (Pi)
- 2002 *Junge Künstler aus Bologna*, Galerie Doris Wullkopf, Lindau
- 2001 *Caucho*, Galerie Carzaniga+Ueker, Basel
Malerei: 8 Positionen, Galerie Werner Bommer, Zürich
- 2000 *Materiale Immateriale*, Galleria Civica D'Arte Contemporanea, S. Martino V. Caudina (AV)
Zeitgenössische Kunst aus Italien, Carzaniga+Ueker, Basel
- 1999 *6 Junge Künstler aus Deutschland, Italien und der Schweiz*, Galerie Carzaniga+Ueker, Basel
Sulla Pittura - Artisti Italiani sotto i quarant'anni, Palazzo Sarcinelli, Conegliano (TV)
- 1998 *Corrispondenze*, Lorenzelli Arte, Milano
- 1997 *Conversazioni*, Galleria Otto Arte Contemporanea, Bologna
Alternative, Palazzo Cicognani, Busto Arsizio, Milano
Magna Charta, Milano
Attenzione alla Solitudine del Museo, Studio Ercolani, Bologna
- 1996 *Consistenza della Pittura*, 48a Edizione Premio Michetti, Francavilla Al Mare, Pescara
Superfici e attrazioni, Palazzo dei diamanti, Rovereto
Civica Raccolta Del Disegno di Salò, acquisizioni 1996
- 1995 *Pittura Senza Qualità Proprie*, Kunstverein Nord - Galerie Z&M, Bremen
Non Plus Ultra, Lorenzelli Arte, Milano
- 1993 Biennale Giovani, Rijeka
Il Grimaldello dello Stile, Teatri di Vita, Bologna
- 1992 Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa Mediterranea, Valencia
Premio Iceberg '92, Galleria Neon, Bologna
Galleria Aperta, Modena
- 1991 XIV Biennale Il muro Dipinto, Dozza Imolese, Bologna
Abîme, Galleria Aperta, Modena

Luca Serra

Cuento Chino

24. Oktober bis 28. November 2015

Galerie Carzaniga
Gemsberg 10
CH-4051 Basel

Tel. +41 61 264 30 30
Fax +41 61 264 30 31
galerie@carzaniga.ch
www.carzaniga.ch

Partner:
Arnaldo Carzaniga
Philipp Hediger
Markus Rück

Montag bis Freitag 9 – 18 Uhr
Samstag 10 – 16 Uhr

Text: Alberto Zanchetta, Sossano
Übersetzung: Guido Beretta, Allschwil und
Judith van Vliet & Claude Caponnetto, Milano
Fotos: Serge Hasenböhler, Basel und Luca Serra, Almería
Fotos Atelier: Lorena Verucchi, Almería

Finito di stampare il mese di Settembre 2015
A cura di Graphic & Digital Project (MI)
Auflage 1300 Exemplare

info@lucaserra.com
<https://www.lucaserra.com/>

© Tutti i diritti di Copyright sono riservati. È vietata la riproduzione e / o duplicazione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo e procedura senza l'esplicita autorizzazione della Galerie Carzaniga.



**Galerie
Carzaniga
Basel**



Luca Serra Cuento Chino

Galerie Carzaniga Basel 2015