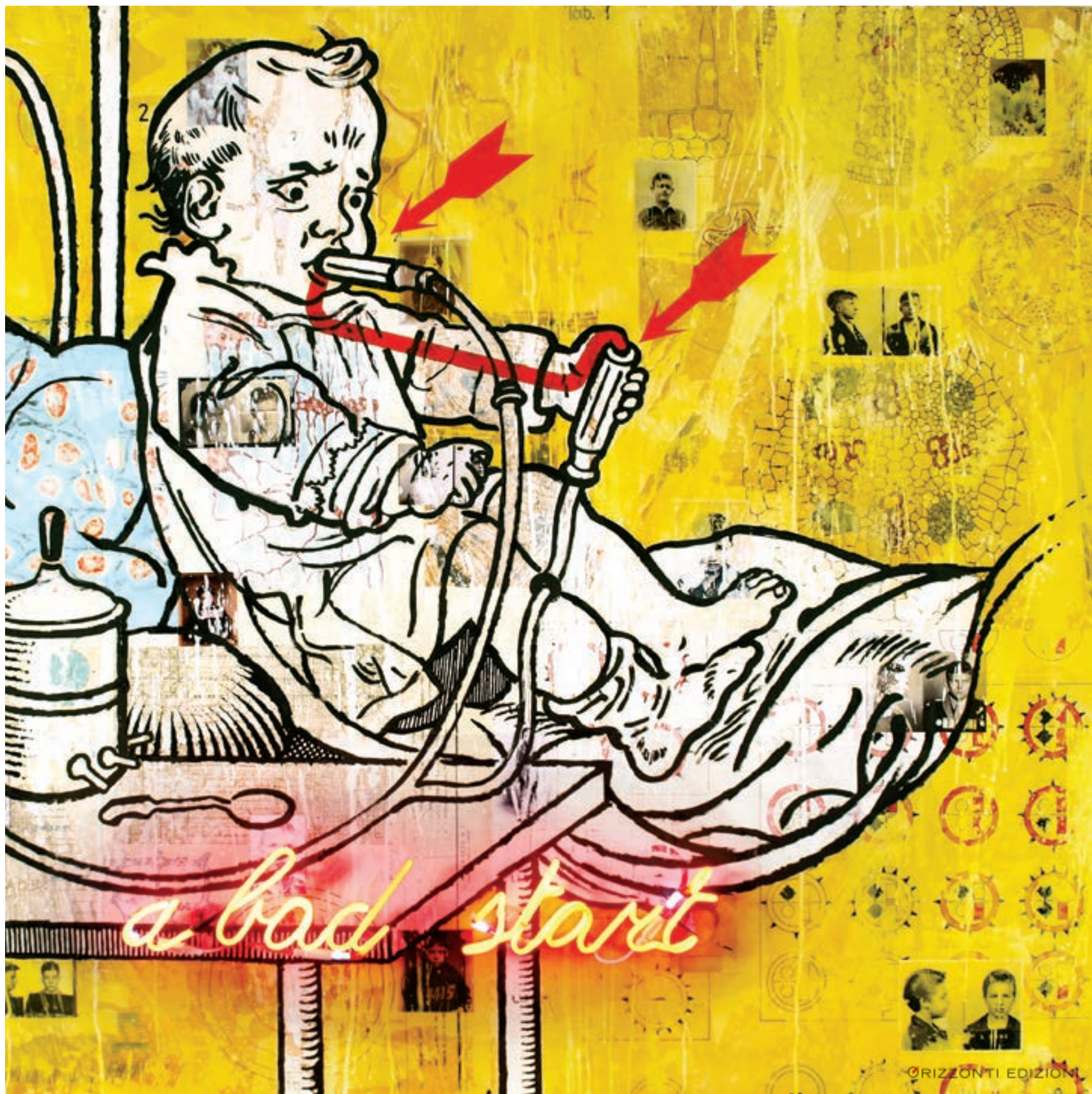


bad boys
paul harbutt





**This exhibition is dedicated
to the baddest boys of all Orlando,
Tobias, Taddeo, Tommaso
and the tomboys
Corinna and Kyralesa**

**Questa mostra è dedicata
ai peggiori *cattivi ragazzi* di
tutta Orlando, Tobias, Taddeo,
Tommaso e alle *ragazzacce*
Corinna e Kyralesa**

bad boys

paul harbutt

Orizzonti Edizioni
piazza Europa, 1
95129 Catania
tel. 095 7221694

design
studio Chestè
progettazione grafica
Venezia

stampa
Simeto Docks S.r.l.
strada VIII, 29
zona industriale
95121 Catania

coordinamento
Orizzonti - Galleria d'arte
viale Ionio, 61
95129 Catania
tel. 095 7221869

§

- 10 *Intro*
Dino Gasperini
Umberto Broccoli
- 14 *Acknowledgements*
Paul Harbutt
- 16 The Arts
Harry Rutten
- 20 Learning art
Achille Bonito Oliva
- 32 Lost and Found
Tommaso Nelli

Works

¶

- 186 Exhibitions
- 189 Bibliography

190 Not to be forgotten

§

- 11 *Intro*
Dino Gasperini
Umberto Broccoli
- 15 *Ringraziamenti*
Paul Harbutt
- 17 Le Arti
Harry Rutten
- 21 Impara l'arte
Achille Bonito Oliva
- 33 Oggetti smarriti
Tommaso Nelli

Opere

¶

- Mostre
- Bibliografia

Per non dimenticare

46 **1**

130 **2**

170 **3**

Bad Boys, Paul Harbutt
19 gennaio - 3 marzo 2013
Museo Carlo Bilotti,
Aranciera di Villa Borghese

Roma Capitale

Giovanni Alemanno
Sindaco

Dino Gasperini
*Assessore alle Politiche Culturali
e Centro Storico*

Ufficio Relazioni Esterne
Anna Mosca

Ufficio Sistema Espositivo Integrato
Mauro Conti

Ufficio Comunicazione
Valeria Arnaldi

Ufficio Stampa
Claudia Lovisetto

Umberto Broccoli
Sovrintendente Capitolino

Servizio Comunicazione
e Relazioni Esterne
Renata Piccininni, *Responsabile*
Teresa Franco
Livia Ermini

U.O. Intersettoriale Programmazione
Grandi Eventi - Mostre -
Gestione del Territorio - Restauri
Patrizia Cavalieri, *Dirigente*

Servizio Mostre
e Attività Espositive e Culturali
Federica Pirani, *Responsabile*
Monica Casini
Gloria Raimondi

Direzione Tecnico Territoriale
Maurizio Anastasi, *Direttore*
Allestimenti Museali Temporanei
e Permanenti
Roberta Rosati, *Responsabile*
Lucia Pierlorenzi
Simona De Cubellis

U.O. Ville e Parchi Storici
Alberta Campitelli, *Dirigente*
Ester Piras

Museo Carlo Bilotti
Aranciera di Villa Borghese
Ilma Reho, *Responsabile Museo*
Antonia Areonti, *Responsabile Mostre
Temporanee*
Daniela di Chiappari, *Responsabile
Eventi*

Comitato Scientifico Museo Carlo Bilotti
Margaret (Tina) Embury Schultz
Bilotti, *Presidente*
Umberto Broccoli
Alberta Campitelli
Federica Pirani
Edvige Bilotti
Roberto Bilotti

A cura di
Achille Bonito Oliva

Allestimento
Paul Harbutt
Achille Bonito Oliva

Coordinamento
Maria Giovanna Russo
Galleria Orizzonti

Ufficio Stampa
Maria Letizia Cassata
MLC Comunicazione

Progetto grafico
Studio Cheste

Realizzazione e Stampa Materiali
Asymetrix

Realizzazione Neon
Linea Pubblicità

Trasporto opere
Bliss Moving & Logistics S.r.l.

La mostra è inserita nel sistema

/ROM/EXHIBIT/
Art and Exhibitions in Rome

Sponsor del sistema Musei in Comune

con la collaborazione di



con il contributo tecnico di



servizi di vigilanza



servizi museali



Sponsor della mostra



coordinamento



realizzazione
e stampa materiali



ufficio stampa



realizzazione neon



trasporto opere



Play or cruelty. Experimentation with life or excess. “Permissible” transgression, acceptable and accepted, or unjustifiable violence. The sharp contrasts of the moral code become ambiguously confused in childhood as narrated by Paul Harbutt in a schematic iconography whose inspiration is rooted as much in Bosch as in Pop Art, in his search for appropriate visual ways and means to discuss “education”. The focus of the artist’s work is, in fact, the adult’s ability to impart sound principles to the child, via the analysis of different teaching approaches in a by no means distant past, when mere childish energy was often suppressed as dangerous, a pointer to violence or illness. Harbutt’s “Bad Boys” play with reckless savagery, and grow up with an irresponsibility that hardly makes a distinction between a pinprick and a bag-snatching, between a harmless wooden rifle and real violence, as if the shedding of blood were nothing more serious than a grazed knee. But his spotlight is trained, not as might seem at first sight, on the impetuosity of youth, which he accepts as natural, but the more or less rigid cage within which society attempts to contain it in the growing child. He is not suggesting of course that children should be left without guidance altogether, but they should be granted the freedom needed to learn, within a framework of considered boundaries. These bad boys insist that we look to “consequences”, asking us to reflect on the adults we have ourselves become, and, more, on the future adults we want to help grow, requiring each of us to consider the life models we propose and would wish to pass on.

Dino Gasperini
Assessore alle Politiche Culturali e Centro storico

10

Gioco o crudeltà. Sperimentazione della vita o sua esasperazione. Trasgressione “lecita”, tollerabile e tollerata, o ingiustificata violenza. I netti contrasti della morale diventano ambiguamente confusi nell’infanzia raccontata da Paul Harbutt, in un’iconografia da manuale che affonda le sue radici tanto in Bosch quanto nella Pop Art alla ricerca di strumenti e immagini per parlare di “educazione”. Oggetto dei lavori dell’artista è, infatti, la capacità dell’adulto di insegnare principi sani al bambino, analizzando il percorso fatto dalle differenti modalità di insegnamento in un passato non poi così lontano, in cui la semplice energia infantile veniva spesso repressa come pericolosa, indice di violenza o malattia. I “cattivi ragazzi” di Harbutt giocano con la ferocia dell’incoscienza e nell’incoscienza crescono senza quasi fare distinzione tra la puntura di uno spillo e lo scippo di una borsa, tra un fucile di legno senza colpi e una violenza reale, come se il sangue versato avesse la stessa leggerezza di una sbucciatura di gioco. Ad essere sotto i riflettori non è, però, come potrebbe sembrare l’irruenza dell’età, riconosciuta come naturale, ma la gabbia più o meno rigida che la società impone per normalizzarla nel percorso di crescita. Ciò non significa, ovviamente, lasciare i bambini senza guida ma riconoscere loro la libertà necessaria anche per apprendere, in una tessitura di limiti intelligenti. I cattivi ragazzi qui pretendono l’attenzione della “conseguenza”, chiamandoci a riflettere sugli adulti che siamo diventati e soprattutto sugli adulti che vogliamo contribuire a crescere, imponendo ad ognuno di noi di meditare sul modello di vita che propone e sa comunicare.

Dino Gasperini
Assessore alle Politiche Culturali e Centro storico

11

Even love can get complicated when one belongs to different worlds. When thoughts and behaviour are the fruit of opposing visions of life, which clash with what they are brought face to face with and contest each other's space. Leonard Bernstein made the point in his story of gangs on the Upper West Side. Because Jets and Sharks, whites and Puerto Ricans, Tony and Maria, are different things. And never the twain shall meet. It's a colors war, a war between uniforms, between differently branded jackets, between jeans and knives. A territorial war, with no holds barred. Paul Harbutt's protagonists are cut from the same cloth. Aggressive even if unarmed, children of a popular culture out to assert their identity through the domination of others. Thrown together under the metropolitan lights of New York, among the shop-windows, the skyscrapers and the neon of the bars, "Bad Boys" in the mould of James Dean and John Travolta. Surrounded by flappers of their generation, tomboys, seasoned drinkers and smokers alongside their male companions, shouting home the racing cars with barrack-room argot, girlfriends, lovers, companions-in-arms of the men they go with. Discarding plaits and bodices, and all the traditional symbols of femininity, easy in their casual sweaters and tight leather pants, in sequined corsages and stratospheric heels. Our gaze directed on the Bad Boys, these brash youths perched on their motorcycles, swinging minatory baseball bats, we seem to hear the words of 'Maria': Maria / The most beautiful sound I ever heard / Maria, Maria, Maria, Maria / All the beautiful sounds of the world in a single word / Maria, Maria, Maria, Maria / Maria! I've just met a girl named Maria /And suddenly that name / Will never be the same / To me / Maria! I've just kissed a girl named Maria /And suddenly I've found how wonderful a sound / Can be! / Maria! Say it loud and there's music playing / Say it soft and it's almost like praying /Maria, I'll never stop saying Maria! And now in the background swells Bernstein's theme, with the insistent clapping hands, those same hands more used to lashing out and swinging punches, now become the melody's accompaniment, finding a rhythm, not trading blows but syncopating the notes, in a crescendo that disperses the violence, channelling it into music. Differences will not be bridged, worlds will remain far apart and the outcome will not be happy, but for a moment everything melts away around Tony and Maria, at least for "Tonight".

Umberto Broccoli
Sovrintendente Capitolino

Anche l'amore può diventare complicato quando si appartiene a mondi diversi. Quando abitudini e pensieri sono frutto di una visione della vita opposta. Che contrasta con quella di chi sta di fronte e ci contende lo spazio vitale. Lo svela bene Leonard Bernstein e il suo racconto della guerra tra bande dell'Upper West side. Perché Jets e Sharks, bianchi e portoricani, Tony e Maria, sono cose diverse. E mai si incontreranno. È la guerra tra colori e uniformi, tra giubbotti marchiati differentemente, tra jeans e coltelli. La guerra per la spartizione del territorio che non contempla esclusione di colpi. Così sono anche i protagonisti di Paul Harbutt. Aggressivi anche se non armati, figli di una cultura popolare che cerca l'identità nell'affermazione del dominio sull'altro. Tuffati nelle luci metropolitane di New York tra vetrine, grattaceli e neon dei locali pubblici. I "cattivi ragazzi" alla James Dean e alla Travolta. Attornianti da una sorta di flappers (le maschiette) avvezze a bere e fumare come i compagni, a tifare per una gara di auto con linguaggio da caserma, amiche, amanti, sodali degli uomini a cui si accompagnano. Gettando via tutti i tradizionali simboli di tradizione femminile, trecce e bustini, per accomodarsi in comodi maglioni e pantaloni di pelle attillati, in corpetti di paillettes e tacchi stratosferici. Puntando i riflettori sui Bad boys, i cattivi ragazzi in sella alle loro moto, con le mazze da baseball minacciose, sembra di sentire le parole di "Maria": Maria / il più bel suono che ho mai ascoltato / Maria, Maria, Maria / tutti i più bei suoni del mondo in una sola parola / Maria Maria Maria. Maria, ho appena incontrato una ragazza di nome Maria / e improvvisamente quel nome non sarà più lo stesso per me / Maria! Ho appena baciato una ragazza di nome Maria / e improvvisamente ho scoperto come può esser meraviglioso un suono / Maria, gridalo forte c'è la musica che suona, dillo piano ed è quasi come una preghiera / Maria, io non mi fermerò mai di dire Maria! E poi in sottofondo il tema di Bernstein con il battito ossessivo delle mani, le stesse mani usate per picchiare e sferrare pugni, che diventano accompagnamento della melodia, si fanno ritmo, si muovono non per colpire ma per cadenzare le note, in un crescendo che stempera la violenza tramutandola in musica. Le differenze non si colmano, i mondi rimangono distanti e la fine non è delle migliori, ma per un attimo tutto sparisce davanti a Tony e Maria, almeno "Tonight".

Umberto Broccoli
Sovrintendente Capitolino

I am most truly grateful for the support that so many people have given to make this exhibition a reality. Firstly I wish to profoundly thank Harry and Marike Rutten, who have given golden support for this exhibition since it's early birth in Brussels some five years ago. Here of course. I must also mention the late Adelaide Rutten, who will be sadly missed at the opening. It was Adelaide that first planted the seeds of a possibility for a major exhibition which eventually grew into Bad Boys. Also, my gratitude goes to the Transpetrol Foundation for their great act of faith in believing in my work, and generously sponsoring the exhibition. In the same breath I would also like to thank my dear friend from Down Under, who with true Aussie sang freud stepped in at the last minute and saved the sinking ship.

Of course I lift my hat to the formidable Achille, and sweet Tommaso, who nailed me with his wonderful interview. Thank you to my friends Maria Giovanna, Letizia, and Guy whose almost daily Skype support was invaluable, and the great Peppe of Venice. A thank you must also go to Antonia Conti, and also to her colleagues at Museo Bilotti, and to all in the Comune di Roma. To all the many people of Rome that have helped make this exhibition a possibility, I also extend my sincere gratitude, with a special mention for my tireless and patient art transporters, Bliss Moving and Logistics, that steered the works through many a tight bureaucratic maze to reach the museum safely. Thank you Roberto of Linea Pubblicita, who did such a masterly job on the neon of the works. Last, but certainly not least, there are my dear children that have had to put up with my absence whilst I have spent the long, intense hours in the studio with my muse, and my dear wife KC who has had to singly steer the ship with a steely hand, through all manner of rough waters to the safe harbor of Rome. I am forever grateful.

Paul Harbutt

Sono estremamente grato a tutti coloro che hanno reso possibile questa mostra. Innanzitutto vorrei ringraziare moltissimo Hanry e Marike Rutten per il prezioso supporto dato sin dall'inizio a questa mostra, nata a Bruxelles circa cinque anni fa. Sono inoltre riconoscente ad Adelaide Rutten, della quale purtroppo sentiremo la mancanza all'inaugurazione. È lei che ha aperto la strada alla realizzazione di una grande mostra che è poi diventata Bad Boys. La mia gratitudine va inoltre alla Transpetrol Foundation per il grande atto di fiducia nel mio lavoro e per il generoso contributo. Vorrei allo stesso tempo ringraziare il mio caro amico lontano, che con il suo sangue freddo australiano ha salvato all'ultimo minuto la barca che affondava. Mi inchino, naturalmente, al formidabile Achille e al dolce Tommaso che mi ha incastrato con la sua fantastica intervista. Grazie agli amici Maria Giovanna, Letizia e a Guy con i suoi incommensurabili consigli durante le nostre quotidiane chiacchierate su Skype, e al grande Peppe da Venezia.

Un ringraziamento va anche ad Antonia Conti, alle colleghe del Museo Bilotti e a tutti quelli del Comune di Roma. Estendo la mia più sincera gratitudine a tutti i romani che hanno reso possibile questa mostra ed in particolar modo al mio instancabile e paziente spedizioniere Bliss Moving & Logistics, che ha guidato le opere attraverso innumerevoli labirinti burocratici per arrivare al museo sane e salve. Grazie a Roberto di Linea Pubblicità per il suo magistrale lavoro sui neon. Infine, ma certamente non per ultimi, ci sono i miei cari bambini che hanno dovuto cavarcela senza di me mentre passavo lunghe ed intense giornate nel mio studio assieme alla mia musa e cara moglie KC che ha dovuto da sola e con mano ferma timonare la barca attraverso acque agitate fino al porto sicuro di Roma. Le sarò grato per sempre.

Paul Harbutt

The Transpetrol Foundation (TPF) has been operating worldwide for seven years and aims to make a lasting improvement to the lives of as many deprived and disadvantaged people as possible. The Foundation seeks to fulfil this role by supporting sustainable, socio-economic enterprise, ideally combined with natural resources management, and by improving healthcare and education systems in developing countries. Lastly, it aspires to encourage the arts by making visual and performing arts available to a large public. Whilst the last objective may contrast with the clear humanitarian nature of the other spheres of activity, from the day of TPF's inception it has been considered a worthy cause. To borrow from Buddhism, where love, harmony and beauty are considered the pillars of a state of happiness, the arts can play a decisive role in reaching such a state. Absence of art in an environment, no matter how materially affluent, would make the members of such a society 'deprived and disadvantaged'. The exhibition 'Bad Boys', showing recent works by the accomplished artist Paul Harbutt, combines high quality craftsmanship with valuable, thought-provoking content. The subject matter, youth delinquency at large, is as relevant today as it ever was. To contribute as a major sponsor to the realization of this exhibition, taking place in a time of overall and global financial pressure to which the Foundation is not immune, was a decision made with the belief that Paul Harbutt's work will leave a lasting impression on the visitors.

Harry Rutten, *Trustee*
The Transpetrol Foundation

Da ormai sette anni la Transpetrol Foundation (TPF) opera a livello mondiale con l'obiettivo di migliorare in modo durevole la vita del maggior numero possibile di persone indigenti e svantaggiate. La Fondazione si propone di svolgere questo ruolo appoggiando le imprese socio-economicamente sostenibili, in un connubio ideale tra le risorse naturali e gestionali, migliorando l'istruzione e i sistemi sanitari nei paesi in via di sviluppo. Inoltre, la Fondazione è anche impegnata a promuovere le arti rendendo fruibili ad un ampio pubblico le arti visive e dello spettacolo. Potrebbe sembrare che quest'ultimo obiettivo contraddica la sfera prettamente umanitaria delle attività di TPF, ma la Fondazione lo ha ritenuto causa degna fin dalla sua istituzione. Prendendo in prestito un concetto dal Buddismo, dove l'amore, l'armonia e la bellezza sono considerate pilastri di uno stato di felicità, l'arte può svolgere un ruolo decisivo nel raggiungimento di questo stato. L'assenza di arte da un contesto civile, non importa quanto materialmente agiato, renderebbe i membri di una tal società indigenti e svantaggiati. La mostra Bad Boys, che espone alcuni lavori recenti dell'affermato artista Paul Harbutt, combina la maestria tecnica e artigianale di massimo livello con contenuti validi e contemporanei. La tematica della mostra, che affronta il fenomeno della delinquenza giovanile, è di grande attualità oggi quanto mai. La Fondazione ha scelto di partecipare come sponsor principale alla realizzazione di questa mostra, che si svolge in un clima di globale difficoltà finanziaria dalla quale essa stessa non è immune, nella certezza che l'opera di Paul Harbutt lascerà un segno duraturo sui visitatori.

Harry Rutten, *Amministratore*
The Transpetrol Foundation



Learning art...

20

Impara l'arte...

Paul Harbutt's guardian angels, iconographically speaking, are artists from the past and present: Bosch, Bruegel, Goya, as well as Pop Artists from Rauschenberg to Lichtenstein and Andy Warhol. The exhibition includes over eighty paintings (some incorporating neon lighting), drawings and a sculpture. We see Bad Boys, engaged in the endless dangerous games of childhood and adolescence. Paul Harbutt has absorbed the theme of social conflict, along with the playful energy, from Bosch and Bruegel, and, quite explicitly, the iconographic reference to play as liberating jest and gymnastic exercise bordering on aggression and self-destruction from Goya. There are clear traces of a language deliberately concerned with surfaces, playing with collage and screen-printing, with neon and the brash colours of metropolitan America which derive from Pop Art.

The exhibition is intentionally problematic and didactic. Its pedagogic strength combines with a generous sprinkling of understanding for the need for freedom, albeit within the limits of the accepted standards of behaviour and decency. This is no doubt the product of a healthily Puritan mentality striving to restore not only an illustrative function to art, but also a didactic one. Linguistically, the works document the artist's mature research which has led to the successful simplification of the image an enhanced level of communication. Like a film tattooed on the surface of the canvas, this image presents us with a playful but vitally dangerous vision of children's and adolescent's games. These games are often supported, but also punished by adults, or otherwise repressed as a result of the breakdown in communication between youth and adults.

Paul Harbutt's iconographic irony is always apparent: Goethe defined the latter as passion liberated by detachment. Liberating the black humour of the adult world might induce a smile and take childhood games into a condition of greater freedom, such as hope in a better future. According to Baudelaire, art understood as a search for beauty represents nothing more than the Sunday of life. For these reasons contemporary art has taken to violation and transgression, and turned to the tricks of children and adolescents for a freedom to be shared by the whole of society. All contemporary art expresses the need to break free of its own grammar and syntax. Ever since the historical avant-garde all

Angeli custodi, a livello iconografico, di Paul Harbutt sono artisti del passato e del presente: Bosch, Bruegel, Goia, la Pop Art tra Rauschenberg Lichtenstein ed Andy Warhol. La mostra comprende ottanta lavori, dipinti con neon colorati, disegni e una scultura. Tutta l'esposizione è improntata sulla visualizzazione dei Bad Boys, ripresi tra mille giochi pericolosi che costellano tutta l'infanzia e l'adolescenza dei ragazzi, da Brosch a Bruegel l'artista americano riprende la socialità conflittuale e l'energia ludica che i due grandi artisti nordici ci hanno tramandato con le proprie opere. Di Goya esplicita è la ripresa iconografica del gioco come lazzo liberatorio ed esercizio ginnico al limite della aggressione e dell'autolesionismo. Della Pop americana evidenti sono i segni di un linguaggio volutamente di superficie, giocato tra collage e riproduzione serigrafia, tra neon ed un cromatismo sgargiante ripreso dal gusto urbano delle grandi città americane. La mostra di Harbutt è volutamente problematica e didattica. Possiede una forza pedagogica ed anche una grande dose di comprensione verso la libertà, seppure ai limiti della buona educazione e della convenienza, frutto sicuramente d una mentalità sanamente puritana che vuole restituire all'arte una funzione illustrativa e forse di insegnamento.

Sul piano linguistico le opere documentano la maturità di una ricerca capace di produrre un alto tasso di comunicazione con una felice semplificazione dell'immagine che, come una pellicola tatuata sulla superficie della tela, ci presenta lo spettacolo ludico e vitalmente pericoloso del gioco infantile, spesso sopportato dagli adulti, ma anche punito, alcune volte represso per mancanza di dialogo tra gli adulti ed i bambini.

Da tutto questo nasce l'ironia iconografica d Harbutt che, come diceva Goethe è la passione che si libera nel distacco. Liberandosi l'humor nero del mondo adulto forse potrà sorridere e accompagnare i giochi dell'infanzia verso una condizione di progressiva libertà come speranza di un futuro migliore e l'arte, in quanto ricerca della bellezza, rappresenta (come diceva Baudelaire) la domenica della vita. Per questo l'arte contemporanea ha adottato lo sconfinamento e la trasgressione, tecniche del gioco infantile come rappresentazione di una libertà da diffondere in tutto il corpo sociale.

Tutta l'arte contemporanea è attraversata dalla necessità di



artistic movements have experienced a compulsion for *contamination*, and been impelled to represent the complexity of the world through a stylistic interweaving of connections and quotations from other languages to incorporate within the language of art.

There are examples of contamination between words and images, art and architecture in the art of the past, even of the remote past: illuminated manuscripts, medieval frescoes, literature in its evolution from Sterne, to Mallarmè, to Apollinaire and Marinetti. With Futurism, however, contemporary art – anticipated and pioneered by the photographic poses present in Rousseau - discovered in *collage* a way of hosting the universe of mechanical reproduction into the “artisan” sphere of painting. **** Torn newspaper headlines and everyday images start to appear in the aulic language of art. The contamination was present in both the “high” realms of art history and in the “low” ones of reporting. While in European art this stylistic fusion caused some anxiety, it didn’t create a stir America: its realization was an inevitability. H’s Anglo-Saxon pragmatism becomes a deterrent to a modern reality devoid of hierarchies. Figurative art becomes the testing ground for a new iconography, capable of incorporating everything that can be represented, even if taken from the mass production of the industrial world, and particularly to the elements of neutrality, objectivity, interchangeability and anonymity that characterize the circulation of goods (a circulation emphasized by advertising and by the basic display of symbols).

All this creates the paradox of an image that deliberately lowers its aim to capture more effectively the lower levels of other images from universes of unedifying entertainment. And yet such a descent provides a boost for an art which strives to connect to life’s rhythms and impulses, and which is willing to accommodate that *modicum of vulgarity* - the inert practical of the everyday - in its high quarters. The way avant and neo avant-garde movements played such a gambit in the past always entailed the calculated risk of smashing through the ephemeral duration of the image. Harbutt’s art comes out the winner from such a challenge. Here an entire universe of signs and consumer goods finds neutral representation through the adoption of the language of American Pop-Art, and the renunciation of the wholly European ironic slant of its English incarnation. There’s no messing with the sign, no messing with consumer goods. This choice is not dictated by fear, but by the acknowledgement of the immanence of the only universe that is possible.

The world is what it is, and H takes on the *low simulacra* originating in mass media as emblematic of his own anthropological landscape. As in popular and *oral culture*, the artist preserves and elaborates scraps and ends of material that was bound for obsolescence and oblivion. Thus he delivers unto future memory what ought to have been shed or left by the wayside, and he does this now that the advent of writing has long-

sconfinare fuori dalla grammatica e dalla sintassi che le è propria. Dalle avanguardie storiche in avanti una coazione alla *contaminazione* tocca tutti i movimenti artistici, presi dall’impulso di rappresentare la complessità del mondo mediante una complessità stilistica data per intreccio, collegamento e citazione di linguaggi altri nel linguaggio dell’arte. Ma nell’arte del passato, anche quello remoto, troviamo esempi di contaminazione tra immagine e parola, arte ed architettura: i codici miniati, gli affreschi medioevali, la letteratura nella sua evoluzione fino ad arrivare a Sterne, Mallarmè, Apollinaire e Marinetti.

L’arte contemporanea dal futurismo in avanti, con anticipi evidenti nell’opera stentorea che sfiora la messa in posa della fotografia in Rousseau, trova nel *collage* il modo di accogliere l’universo della riproduzione meccanica nell’ambito della produzione artigianale della pittura. Titoli di giornali, lacerti di immagini quotidiane cominciano ad apparire nel linguaggio aulico dell’arte. La contaminazione riguarda il piano alto della storia dell’arte e quello basso della cronaca. Se nell’arte europea l’intreccio stilistico avviene ancora con qualche patema d’animo, in quella americana invece trova una sua realizzazione tranquilla ed inevitabile. Il pragmatismo anglosassone di H. diventa un deterrente di attenzione verso la realtà moderna scevra da gerarchie. Per cui l’arte figurativa diventa il campo di rottura di una nuova iconografia, capace di mettere in scena tutto il rappresentabile, anche quello appartenente all’universo della produzione seriale dell’industria. Di questo sono evidenti i caratteri di neutralità, oggettività, intercambiabilità ed anonimato che denotano la circolazione della merce. Una circolazione enfatizzata dalla pubblicità e dalla esibizione elementare dei simboli.

Si crea il paradosso di un’immagine che intenzionalmente abbassa il tiro per meglio catturare i piani bassi di un’altra immagine proveniente da universi di intrattenimento poco edificante. Eppure tale discesa diventa un tonico ed un incentivo per un’arte tesa nello sforzo di collegarsi alla vita, alle sue pulsioni e ritmi, pronta ad includere nei propri piani alti quella *modica quantità di volgarità* che rappresenta il pratico inerte del quotidiano. Tale apertura comporta evidentemente nell’arte delle avanguardie storiche e delle neo avanguardie il rischio calcolato di sfondare la durata effimera dell’immagine. In tale sfida comunque l’arte di H. risulta vincente. Un universo di segni e di merci trova la sua rappresentazione neutrale nel linguaggio della pop-art americana che rinuncia anche all’ironia, tutta europea, di quella inglese. Non si scherza col segno e la merce. Non per paura ma per pura immanenza nell’unico universo possibile. Il mondo è quello che è. H. adopera come segno del proprio paesaggio antropologico i *simulacri bassi* provenienti dai mass medi. Come lacerti di *cultura orale* e popolare, destinati

since incapacitated that mode of oral transmission. Never was this done in such a contextual way, in such freedom from demagoguery, and even with precision. Pop images are shifted, and destined for duration by means of the artist's linguistic treatment. H neither challenges nor questions them, but rather takes them on with the sentiment of *correct neutrality* which is indispensable for the manipulation to be carried out.

If Lichtenstein represents the *esprit de geometrie* coming to terms with the "concentricist" universe of popular images from American consumer society, Warhol without doubt epitomizes its *esprit de finesse*. Surely he was the one who was best able to comprehend, absorb and build an absolutely adequate cultural anthropology for this mass culture. Throughout the arc of his entire production and by his overall strategy the artist succeeded in founding a sort of *mass snobism*, a paradox connected to the multiplication and standardization of American mass society. Superbly and supinely rhetorical, this art has worked on the recognizable emblem in each one of its landscapes, from industrial and electronic production to artistic reproduction, each one traceable to the "label" of its author. Neutrality, objectivity, impersonality— these terrible characteristics which accompany consumer goods become the stabilizing connotations of H's new image, which distances and at the same time seduces the careless eye of the viewer. Because this image has been fashioned exclusively for the glance, it flows all the more vigorously under the veneer of effective *superficialism* which punishes psychological depth and rewards the codification of the real.

Even art becomes a *thing*. This art doesn't shy away from the objectifying fate of w *universe of offer* which contemporary man is enveloped in. Syncopation between art and life is ensured by cynicism (i.e. that existential category which guarantees a clear-eyed view with regards to that ideological ballast that for decades had occluded the cracks onto the relative totality of existence. In this sense H's becomes the deterrent which stands as watershed between the autonomy and the economy of art. Paradoxically, access to the *new modern* can only be guaranteed by passing through this false bottleneck — the passage from a world made up of beautiful forms into one constituted by a *metaphysics of form*. This is the task humans have to carry out if they are to be able to communicate in a world where communication has become possible exclusively through the multiplication of complexity. This employment of quotation forces the artist to set sail from the unbridled "act" if he is to reach the shores of a necessary, though not orthopedic, form: a form that also be subjective according to the needs of expression. Irony works very well in this direction, insofar as it re-enforces distance, and aids the artist in his meta-linguistic operations. It initiates a healthy oscillation that cures him of psychological anxieties, and forces him to face up to the involuntary comedy of anti-heroic existence in consumer society. The figure unwittingly becomes the stylistic armour of art, a basely



all'obsolescenza ed all'oblio; l'artista recupera elabora e consegna a futura memoria ciò che invece andrebbe perduto. Ora che non è più possibile tramandare oralmente come avveniva prima dell'avvento della scrittura. Mai un termine fu adoperato così contestualmente, senza demagogia ed anzi con precisione. Le immagini pop sono spostate e desinate alla durata mediante il trattamento linguistico dell'artista che non le detesta o contesta, ma le assume con il sentimento della *neutralità-corretta* indispensabile per l'uso e la manipolazione da effettuare. Se Lichtenstein rappresenta l'*esprit de geometrie* che affronta l'universo concentrazionario delle immagini popolari della società di massa americana, Warhol ne costituisce l'*esprit de finesse*, colui che meglio ha saputo comprendere, assorbire e costruire un'antropologia culturale assolutamente adeguata. L'artista ha saputo, nell'arco di tutta la sua produzione e strategia, fondare una sorta di *snobismo di massa*, un paradosso legato alla società moltiplicata e standardizzata americana. Un'arte superbamente e supinamente retorica che ha lavorato sull'emblema riconoscibile in tutti i suoi passaggi, dalla produzione industriale ed elettronica alla riproduzione artistica, riportabile alla *griffe* del suo autore.

Neutralità, oggettività, impersonalità, caratteri terribili di accompagnamento della merce diventano i connotati stabilizzati della nuova immagine di H. che allontana e nello stesso tempo seduce l'occhio distratto dello spettatore. Questa immagine infatti è fatta tutta per lo sguardo. Per questo scorre rafforzata sotto il segno di un efficace *superficialismo*, che castiga la profondità psicologica e premia la codificazione del reale. Anche l'arte diventa *cosa*. Non si sottrae al destino oggettivante che caratterizza *universo dell'offerta* in cui è immerso l'uomo contemporaneo. Anzi la contemporaneità tra arte e vita è assicurata proprio dall'assunzione del cinismo, inteso come categoria dell'esistenza capace di garantire un occhio sgombro dalla zavorra ideologica che per decenni ha occluso i varchi della relativa totalità dell'esistenza. In questo senso l'opera di H. diventa il deterrente che segna lo spartiacque tra autonomia ed economia dell'arte. Paradossalmente soltanto passando da questa falsa strettoia è possibile garantirsi l'accesso al *nuovo moderno*. Esso non è fatto da belle forme ma dalla *metafisica della forma*, intesa come incombenza di una comunicazione tra gli uomini che può avvenire soltanto mediante una moltiplicazione della complessità, un impiego della citazione che costringe l'artista ad uscire dall'uso scomposto del gesto per approdare invece alla necessità di una forma non ortopedica ma soggettiva dell'espressione. In questa direzione l'ironia funziona molto bene. In quanto rafforzamento della distanza, aiuta l'artista nelle sue operazioni di metalinguaggio, lo spinge verso una sana oscillazione che lo cura da ogni affanno psicologico e lo costringe a misurarsi con l'involontaria comicità dell'esistenza antieroica della società di massa.

formal corset, a heartily medieval dissonance in branding, capable of re-vitalizing the abstract weave of the artistic event. The fact that the artist in mass society can quantitatively represent no more than himself as individual (and as far as representational powers are concerned, that doesn't amount to very much) makes abstraction inevitable.

If he rides through the whole gamut of collective imagination, however, the artist acquires new powers as the one who re-defines the demand for a *new deep*. He is the *new designer* that interprets the forms of access to the oneiric complexity of the universes of show-time and consumer goods, of necessity and law, of dream and wake, in a non-invasive way, without claiming to unravel their contents. By melting down and blending his image, H. realizes a work of art with eyes wide open. Both reminiscent and participant, possessed and invasive, he enacts an *elaboration of opulence* which allows him to conjugate simultaneously both collective quantity and individual quality. The objective quality of the simulacrum of consumer goods turns into the material quantity of his own creative process.

Post-modernity's horizontal pose allows us to better enjoy the spectacle, as doing away with our proverbial intellectual haughtiness allows us better to welcome the osmosis between these adjoining universes. We are not dealing with sidereal distances here, but with contiguity. Now that consumer goods have acquired all the ornaments originally meant for artistic expression, art itself is free to take on their stentorean, objective and brutally tautological character. Art is even allowed to impose itself unabashedly onto the scene of what actually exists. *Complexity* characterizes H's art, and renders it capable of facing up to the new connotations that characterise the panorama that surrounds, seduces, way-lays and even accompanies man on his way to an uninhibited use of consumption as a notion: less passive, more self-aware, less idealistic, more authentically hedonistic. The pleasure afforded to the eye introduces an element of liberation whereby the art of today continuously reassures man in a here-and-now which doesn't need to re-direct him to the radiance of tomorrow.

The *hic et nunc* of the image keeps the spectator enthralled on the threshold of a present that can no longer offer total redemption, but only partly clear the clouds. Art shows that it has been defeated, that it no longer has a palyngenetic function, but only one of *formal therapy*. It cannot be useful as a means, but only as a *multiple object*, a multi-use object ready for any use. The field of H's art is dominated by a *gadgetry of image*, along with the all the connotations of refulgent impenetrability that accompany the existence of all day-to-day images. Viewers find themselves already in possession of all the entry codes that allow access to this universe of *exemplary forms* where the celebration of difference and uniqueness of expression is enacted anew.

All of this calls for a happy unfolding, and blows up the

Involontariamente la figura diventa una corazza stilistica dell'are, un corsetto bassamente formale, una dissonanza di marca salutarmente medioevale, capace di rivitalizzare il tessuto astratto dell'evento artistico. L'astrazione è data inevitabilmente dal fatto che quantitativamente l'artista come individuo rappresenta soltanto se stesso nella società di massa. Un po' poco per quanto riguarda il suo potere di rappresentazione. Ma se invece attraversa l'immaginario collettivo, ecco che allora acquista un diverso potere. Diventa colui che ridisegna le istanze di un *nuovo profondo*. L'artista è il *nuovo designer* che non interpreta i contenuti ma, senza invadenze, le forme di accesso alla complessità-onirica dell'universo dello spettacolo e della merce, del bisogno e del diritto, del sogno e della veglia.

Un'opera ad occhi aperti realizza H. quando fonde la sua immagine. Memore e partecipe, invaso ed invadente, egli compie una *elaborazione di opulenza* capace di coniugare insieme quantità collettiva e qualità individuale, qualità oggettiva del simulacro della merce in quantità materia del proprio processo creativo.

La posa orizzontale della post-modernità ci permette di meglio godere lo spettacolo. Dimessa la proverbiale superbia intellettuale, possiamo meglio accogliere l'osmosi tra i diversi universi contigui. Perché di contiguità si tratta. Non di distanza siderale. Ora che la merce ha acquistato tutti gli ornamenti inizialmente destinati all'espressione artistica, ecco che l'arte può a sua volta assumere il carattere stentoreo, oggettivo ed anche brutalmente tautologico della merce. Imporsi senza reticenza alla scena dell'esistente. La *complessità* marca l'arte di H., capace di affrontare i nuovi connotati che segnano il panorama che circonda l'uomo, lo seduce, lo svia ma anche lo accompagna verso un uso disinibito della nozione di consumo, meno passivo più consapevole, meno idealistico e più autenticamente edonistico.

Il piacere dell'occhio introduce un elemento di affrancamento che oggi l'arte continua ad assicurare all'uomo, in un presente che non ha bisogno di rimandare al domani radioso.

L'*hic et nunc* dell'immagine trattiene lo spettatore sulla soglia di un presente che non offre più un riscatto totale, ma un rasserenamento parziale. L'arte mostra di aver perso, di non aver più una funzione palinogenetica bensì di *terapia formale*, nel senso di presentarsi non come mezzo ma come *oggetto multiplo*, pronto a tutti gli usi.

Un'*oggettistica dell'immagine* domina il campo dell'arte di H. Con tutte le caratteristiche di splendente impenetrabilità che accompagna l'esistenza di tutte le immagini quotidiane. In tal modo lo spettatore possiede i codici di entrata che permettono l'accesso all'universo delle *forme esemplari* dove di nuovo si celebra la differenza e l'unicità espressiva.

Tutto questo determina un felice scorrimento. Fa saltare la convenzionale porta del museo, luogo proverbiale di delizie e raffinatezze formali, a favore di un'arte che va incontro alla vita



conventional doors of the museum, the hallowed site of sophistication and formal delicacies, favouring an art that goes out to meet life, even while placing it in a condition of impossibility, beyond the reach of an exacting code of signification, into a world of contamination devoid of a hierarchy of provenance. In Batman, the hero of a children’s comic book and of a film by T.Burton, Jocker enters a museum, and, by making use of the techniques of action painting, performs a playful manipulation of the static masterpieces hanging on the walls. Here the metaphor of a comic book character appropriating the “high”processess of art against art itself is particularly interesting. We are not talking about the revolt of prose against poetry, nor of vulgarity against *politesse* of form, but, rather, of the intertweaving of two different cultural conditions traversed in order to express, ultimately, identity itself – which is the fruit of languages and, therefore, of artifice. The meta-linguistic condition, a second-level operation, homologates comic book and art. There is, however, a *third way*, the only viable one, which places everything in a continuum guaranteed by forms. Batman represents the metaphor of omnivorous manipulation, the up-ending of citation: from art to comic book, from comic book to art. This means that there are no longer lower levels, and that everything is in flux. Is art not, afterall, the continuous affirmation of comforting news for humanity? Everything is on the move, and reservations are no longer taken.

Achille Bonito Oliva



ma per porla in una condizione di impossibilità, fuori dal codice tassativo del significato e dentro invece ad una contaminazione senza gerarchia di provenienze. In Batman, personaggio di un fumetto per ragazzi e film di T. Burton, Jocker entra in un museo e, applicando le tecniche gestuali dell’action-painting, compie una giocosa manipolazione degli statici capolavori appesi alle pareti. Interessante è qui la metafora dell’appropriazione di un personaggio del fumetto dei procedimenti alti dell’arte contro l’arte stessa. Naturalmente non è la rivolta della prosa contro la poesia,della volgarità contro la *politesse* della forma, piuttosto l’intreccio di due diverse condizioni culturali che si attraversano per esprimere alla fine la stessa identità, l’essere frutto di linguaggi e dunque di artificio. La condizione metalinguistica, operazione condotta alla seconda potenza omologa ormai arte e fumetto. Esiste la *terza via*, l’unica possibile, che mette tutto in relazione in una continuità garantita dalle forme. Batman rappresenta la metafora della manipolazione onnivora, il capovolgimento della citazione: dall’arte al fumetto, dal fumetto all’arte. Questo significa che non esistono più piani bassi, tutto è in circolo ed in movimento. In fondo l’arte è una continua affermazione di una notizia confortevole per l’umanità: tutto è in viaggio e non si accettano più prenotazioni per posti riservati.

Achille Bonito Oliva



American Girl in Italy, 1951
Copyright 1952, 1980 Ruth Orkin

**Hi Paul. How did the idea for these works come about?
And how did you think of incorporating neon and electricity?**

I found myself setting up an exhibition for the S. Michele museum in Rome, designed by Carlo Fontana. It was a mini-retrospective, but the space, I discovered, was totally inappropriate. It was a sort of former borstal, with a work hall in the middle, and three tiers of tiny prison cells for the young offenders up the walls on the side. Each cell had a window on the street, and one on the interior courtyard. The space in the middle, apparently, was used as a textiles sweatshop for the Vatican. As I looked at this space, I thought about the imprisoned children, and wondered what they might want for or desire. That's how I thought about light and books... My use of neon is associated with light, colour, beauty and pleasure.

**The Enlightenment meets the flashing signs of perdition...
In Pinocchio, Il paese dei balocchi seems to be every child's
dream, before the heavily moralistic stock-taking sets in.
Anyway, this leads us to books, and engravings...**

Illustration and writing were the book part. I researched the penal colonies in Australia, and found these amazing photographs of the children who were sent there – maybe for a prank, or for stealing a potato because they were hungry. I thought about these Victorian misdemeanours and updated them.

**The space was inappropriate for your show, and for the
criminalized children – these latest paintings are game-
changers as far as space is concerned. Is there a sympathetic
statement of identity here?**

I don't know. I come from an urban, Cockney background in London.

**Can we talk about nostalgia, even though it may seem at odds
with the lurid and carnivalesque quality of “Bad Boys”?**

More than *nostalgia* it's a “coming home to roost”. I've come to realize that a lot of the most interesting aspects of my work derive from my childhood in London, but this is something it took a while to realize. Growing up in England where I did, and



Vita Londinese:
Un rigattiere dell'Est End.
Le stoviglie erano un'alternativa
al denaro contante.

**Ciao, Paul. Come è venuta l'idea di queste opere?
E come hai pensato di inserirci il neon e l'elettricità?**

Mi sono trovato ad allestire una mostra nel complesso monumentale romano di San Michele a Ripa, progettato da Carlo Fontana. Era una mini retrospettiva, ma lo spazio, ho scoperto, era totalmente inadeguato: una specie di ex riformatorio, con una sala da lavoro al centro e tre piani di piccole celle per giovani delinquenti allineate lungo le pareti. Ogni cella aveva una finestra che affacciava sulla strada e una sul salone interno. Pare che lo spazio al centro venisse utilizzato come laboratorio tessile per il Vaticano. Guardando questo spazio, pensai ai detenuti bambini, mi domandai quali fossero stati i loro desideri, di che cosa avessero sentito la mancanza. È così che mi sono venuti in mente la luce e i libri... il mio uso del neon è associato alla luce, al colore, alla bellezza e al piacere.

**L'Illuminismo incontra le insegne luccicanti della
perdizione... In Pinocchio, Il paese dei balocchi sembra il
sogno di qualsiasi bambino, finché non irrompono le regole
del moralismo. Ma questo ci porta ai libri e alle incisioni...**

Illustrazione e scrittura sono state la parte legata ai libri. Ho fatto ricerche sulle colonie penali in Australia e ho scoperto fotografie incredibili dei bambini che c'erano stati mandati – magari per una marachella o per aver rubato delle patate perché avevano fame. Ho pensato a questi misfatti vittoriani e li ho aggiornati.

**Lo spazio era inadatto alla tua mostra e anche ai bambini
criminalizzati - questi ultimi dipinti cambiano il gioco, per
quel che riguarda lo spazio. Hai cercato di affermare la tua
identità in relazione alla loro?**

Non lo so. Io vengo da Londra, da un ambiente urbano e Cockney.

**È lecito parlare di nostalgia, anche se può sembrare in
contrasto con i tratti sgargianti e carnevaleschi di Bad Boys?**

Più che di nostalgia, si tratta di “tornare sul luogo del delitto”. Mi sono reso conto che molti degli aspetti più interessanti della mia opera derivavano dalla infanzia londinese, ma ci ho messo un po' a capirlo. Crescere in Inghilterra, nei posti e nell'epoca in cui sono cresciuto io, aveva delle caratteristiche che mi sono rifiutato di accettare per molti anni. Le difficoltà di crescere nella Londra

when I did, has some qualities that I refused to acknowledge for many years. The difficulties of growing up in London after the war and the class system were a weight you couldn’t help feeling. It weighed me down. It wasn’t until I left England that I understood how this had an effect over me as a person. Instead of hiding all this stuff from my childhood, memories that become tainted by society as you grow up, I have come to see how great these things really are – from a creative point of view. Things happen to you in your youth and you tend to discard them, make them mundane. You think, “yeah, that’s happened to everybody else”. But as you grow older you realize that your experiences have a validity and make up your own voice. You say, “This part of me, it’s really me and probably more interesting to people than the part I re-invented!”. And then you realize that that world has disappeared. If you are sincere about it, it becomes interesting to people. In retrospect as you grow older it’s like in Keith Richards’ memoirs.

In his recent autobiography Richards tackles the London of his childhood in a surprisingly vivid and poetic way. It occurs to me that the British bands of your generation went and took up the American rhythm and blues to express energy that couldn’t find an outlet in the English musical language. For many years you turned to your masters in painting...was that a miss-spent youth?

In my youth my misguided approach was to have an extensive dialogue with art and a limited dialogue with me, with who I am and what is the unique thing about my voice. I recognized this voice in the great artists that I loved, in the resolution of their struggle to identify their own uniqueness, and I wanted that desperately, thinking that this uniqueness was some kind of hidden secret that would reveal itself if I looked hard and long enough. It was also a question of confidence. The problem in youth was that without a strong dose of confidence you would ask the wrong questions, couched in the idiom of an imaginary Giotto, Picasso, Balthus or Goya, with a reproduction of their work hanging in your studio next to your latest attempt. If it looked like a work in the vein of your current god from art history, you felt comfortable and temporarily satisfied. But it is the same as going to bed with the masters in your studio, and repeating over and over the same old tricks. And then you realize what you had done in the process of making the work was to slowly undermine your own originality to the point where people recognized the source of the work more easily than your present input. I also realized late in the game that no matter how hard you work, how beautifully hewn and finely tuned and powerful your motor is, if you do not let the brake off you don’t go anywhere quickly, and that even those that that have inferior engines can whizz ahead because their vehicle stands out in the crowd. The originality of the individual is the greatest tool in your tool box – that is, if you can release it. Then and only then can you make headway. If you can do this



Aquatint, and drypoint by Francisco Goya.
Si_quebró_el_cántaro Soy,
Being spanked Final. c. 1797-1798

post bellica, dopo la rigidità del sistema classista, erano un peso che era impossibile non sentire. Mi opprimevano. Solo quando ho lasciato l’Inghilterra ho capito quanto tutto questo mi avesse segnato come persona. Aniché nascondere tutte queste cose legate alla mia infanzia, (ricordi che, crescendo, vengono contaminati dalla società), sono giunto a comprenderne la grandezza autentica – dal punto di vista creativo. Quando sei giovane ti succedono delle cose di cui tenti di sbarazzarti banalizzandole. Pensi: “Già, agli altri è successo lo stesso”. Invece crescendo ti rendi conto che le tue esperienze hanno una legittimità, sono la *tua* voce. Dici: “Questa parte di me sono veramente io, e forse è più interessante per gli altri di qualsiasi cosa io abbia re-inventato!”. E poi ti rendi conto che quel mondo è scomparso. Se lo tratti con sincerità, diventa interessante per gli altri. Quando invecchi e ti guardi indietro è come nelle memorie Keith Richards.

Nella sua recente autobiografia (Life, Feltrinelli 2012, N.d.T), Richards parla della Londra della sua infanzia in modo sorprendentemente vivido e poetico. Mi viene in mente che le band inglesi della tua generazione si sono appropriata del rhythm and blues americano per esprimere un’energia che non riusciva a trovare sfogo nel linguaggio musicale britannico. Per molti anni hai cercato conferma nei maestri (artisticamente parlando)... è stata una giovinezza mal spesa?

Da giovane ho commesso l’errore di dialogare molto con l’arte e poco con me stesso, poco con chi sono io, con quello che è il tratto unico della mia voce. Ho riconosciuto questa voce nei grandi artisti che ho amato, nella caparbia con cui hanno lottato per riconoscere la propria unicità – ed era quello che io volevo disperatamente, pensando che quella unicità fosse una sorta di segreto nascosto, che si sarebbe rivelato se solo io mi fossi sforzato a sufficienza. Era anche una questione di fiducia in se stessi. Il problema, da giovani, era che senza una grossa dose di fiducia in se stessi si finiva a fare le domande sbagliate, formulandole nella lingua di un Giotto, di un Picasso, di un Balthus o di un Goya immaginari, di cui tenevi una riproduzione in studio, accanto alla tua ultima fatica; se la tua ultima cosa sembrava inserirsi nel filone del tuo dio artistico del momento ti sentivi a tuo agio, temporaneamente soddisfatto. Ma è come andare a letto con i maestri che tieni appesi nel tuo studio, e ripetere mille volte gli stessi trucchi. A un certo punto ti rendi conto che realizzando la tua opera non avevi fatto altro che minare un po’ alla volta la tua originalità, tanto che le persone riconoscevano più facilmente la fonte dell’opera rispetto al tuo apporto. Mi sono anche reso conto, piuttosto tardi, che non importa quanto ti sforzi, quanto il tuo motore sia finemente calibrato, ottimizzato e potente: se non molli il freno non arrivi in fretta da nessuna parte, e chi è dotato di un motore meno potente può schizzare in testa purché abbia un veicolo distinguibile da tutti gli altri. L’originalità

and at the same time you have an original technique you are half way there.
Technique is something to be wary of from day one. It can hobble you...Previous master techniques must be learned and put aside like in the Italian proverb *Impara l’arte e mettila da parte*.
Technique is secondary to concept. You can’t start by saying, “I am going to paint this in the style of a Cubist painting or a Renaissance work” – the technique must come out of the expressive desire. It has to flow unconsciously, and you can not mold the idea to fit the technique. The more original and powerful the concept, the more it cries out for its own technique.

Yet combining techniques seems to create a language in your work

When I work there are several currents flowing side by side. One is driven by the novelty of the idea, the new experience, the new discoveries it will bring, and the eventual payback on the resolution of the idea in a tangible concrete form, the painting or sculpture. But then there is an obscure, unconscious dialogue that takes place with my text book of forms, ideas, images, and compositions that have been tried and tested in other artists’ work. I am not involved in a cut-and-paste linguistic concept but will play with aspects from different movements. For example the black lines and crosshatching look like they are from engravings, but my interest there was not to cite the technique, I just wanted to place that figure in the situation in the painting. Those black lines achieved the spatial transition for me. Most artists move in and out. I don’t mind if you can recognize Balthus, or Don Chamberlain in the work. I like it. I have a data bank of information that is stored in the back of my mind. Whilst I am being lifted and bounced along in a helter skelter ride of enthusiasm and passion for the new concept-idea, this data bank offers a multitude of possibilities regarding how to arrange all this visceral information onto the surface of the canvas. Anyway, the painters I most respected were not so concerned about their own technique. They had very distinctive ones, but once Bacon or De Kooning had established how they wanted to paint something they would just put it down. Even in Balthus, who I believe is misunderstood, his obsession with story leads him to use technique as a function of that. The way they are painted, no matter how refined, in the end becomes secondary. What I really love about Bacon is that he had the courage to change the language of painting.

The artist with the data bank sounds like a cyborg in possession of a demiurgic algorhythm or Photoshop filter that exponentially increases possibilities. But then again, Terminator (and here I am referring to your metal skeleton sculpture) becomes human through contact with a child - Ridley Scott’s perfect replicants are hungry for memories if

individuale è lo strumento più potente della tua cassetta per gli attrezzi – sempre che tu riesca a darle libero sfogo. Allora, e solo allora, puoi avanzare davvero. Se riesci a far questo e hai anche una tecnica originale, sei a metà del cammino. Dalla tecnica bisogna guardarsi, fin dal primo giorno. Ti ci puoi impantanare... le tecniche dei maestri del passato vanno imparate e accantonate, proprio come nel proverbio *impara l’arte e mettila da parte*. La tecnica è secondaria rispetto al concetto. Non puoi iniziare dicendo: “Ora dipingo questo nello stile di un quadro cubista o di un’opera del Rinascimento” – la tecnica deve scaturire dal desiderio artistico. Deve scorrere inconsciamente, non si può plasmare l’idea per farla aderire alla tecnica. Più il concetto è originale e potente, più saprà invocare la tecnica ad esso più consona.

Eppure nel tuo lavoro la combinazione di tecniche diverse sembra creare un linguaggio.

Quando lavoro ci sono diverse correnti che scorrono una accanto all’altra. Una è animata dalla novità dell’idea, dall’esperienza nuova, dalle nuove scoperte in vista e dall’eventuale ricaduta sulla soluzione dell’idea in una forma concreta e tangibile, il dipinto o la scultura. Ma poi avviene un dialogo oscuro, inconscio, con il libro di testo fatto di forme, idee, immagini e composizioni provate e sperimentate nell’opera di altri artisti. L’idea di un taglia-e-incolla di linguaggi non mi appartiene, ma gioco con aspetti che rimandano a movimenti diversi. Le linee e le retinature nere, per esempio, sembrano provenire da un’incisione, ma non mi interessava citare la tecnica, volevo solo inserire quella figura nella situazione del dipinto e, secondo me, quelle linee nere hanno operato la transizione spaziale. La maggior parte degli artisti entrano ed escono, e non mi importa se nell’opera si riconosce Balthus, o Don Chamberlain. A me piace. Ho una banca dati di informazioni in fondo al cervello. Mentre avanzo tra alti e bassi, sballottato sulle montagne russe dell’entusiasmo e della passione per la nuova idea-concetto, questa banca dati mi offre una miriade di possibilità su come organizzare tutte queste informazioni viscerali sulla superficie della tela. E comunque i pittori che ho più rispettato non si preoccupavano troppo della tecnica. Ne avevano una propria, molto riconoscibile, ma una volta deciso come volevano dipingere qualcosa, Bacon o De Kooning non facevano che metterlo sulla tela. Persino in Balthus, il quale secondo me è stato frainteso, l’ossessione per la storia induce a usare la tecnica in funzione di questo. Il modo in cui sono dipinti i quadri, per quanto raffinato, alla fine passa in secondo piano. Quel che veramente amo di Bacon è il fatto che ha avuto il coraggio di cambiare il linguaggio della pittura.

L’artista con la banca dati fa pensare a un cyborg in possesso di un algoritmo demiurgico, o di un filtro di Photoshop che accresce le possibilità in misura esponenziale. Ma poi Terminator (e qui mi riferisco alla tua scultura in bronzo)



Engaving by William Hogarth.
The importance of knowing
perspective, c. 1735.

they are to have longevity, if not actual immortality.
Do you feel liberated by narrative?
I always felt handicapped by how much I knew. It was a handicap because it made me reject my past. Now to an extent the past is the food of an artist, so therefore no wonder I was inhibited. I had to say everything I knew solely in the way I applied the paint. Easel painting slows you into a very intimate dialogue where every sign is laden with meaning. I wonder how much of this new subject matter is an excuse to work how I want with what I want. What I love is that once I have the subject matter I am liberated. I can use paint in any way I want.

As in large frescoes, the size of the composition allows colours and materials to speak for themselves...
Earlier in your career you edged towards abstraction, only to go back to the figure.
I feel the work now no longer has anything to do with style or format. It’s just a good story. All the pictorial aspects just enhance it. The vehicle that I use doesn’t matter. I could set all of the characters wearing turbans! And maybe the stories ultimately deal with everybody’s experience. There’s always some uncle that’s great at telling stories at the dinner table. As a young man I used to feed off art as the grist for my work. Looking around for a subject matter was always difficult and therefore I would move towards more conceptual areas from Cubism, metaphysical painting, Abstract Expressionism. Subject matter didn’t matter so much to me.

As I’ve grown older I found that the demands of subject matter actually resolve the technical problems. I’m no longer conscious of the space of the painting. Obviously I’m working out a composition but I’m not thinking about scale or space. If I need to put a table into a painting, I will twist the perspective in a Cubist manner so that the objects on the table can be seen. If it works in a painting, I will put it in a painting. I don’t feel the need to impose a particular style on the painting. As time goes by I am playing all these games on how to narrate the subject matter because I’m liberated from the subject matter. I can take liberties with the story. I can embellish the story. I can play with ideas from Arte Povera or conceptual art. I don’t feel a responsibility to tow the line linguistically because the subject matter will impose its own disciplines in the methods you use to present what you are trying to say. The way that I put that down on the canvas is determined by the story.

You are almost speaking like a film director
When I left art school and went to work for Downtown’s advertising agency on Fleet street I met these Italian illustrators, among them Renato Frattini, who were doing the Bond posters. I came into contact with Cinecittà. I worked on films for three years, editing and juxtaposing like a monk.



Francisco Goya,
La Maja Desnuda,
Museo del Prado
1797–1800.

diventa umano incontrando un bambino, e i replicanti perfetti di Ridley Scott sono affamati di ricordi da abbinare alla longevità, se non addirittura all’immortalità. Ti senti liberato dalla narrazione?
Ho sempre sentito come un handicap la quantità di cose che sapevo, perché mi spingeva a rifiutare il mio passato e, in una certa misura, il passato è il cibo di un artista; quindi non c’è da stupirsi che mi sentissi inibito. Dovevo dire tutto quel che sapevo solo attraverso il modo in cui applicavo la pittura. La pittura su cavalletto ti rallenta fino a immergerti in un dialogo molto intimo, in cui ogni segno è carico di significato. Mi domando quanto, di questo nuovo soggetto, sia una scusa per lavorare come voglio e con quello che voglio. Una volta che ho il soggetto sono libero, e questo mi piace moltissimo. Posso usare il colore come mi va.

Come nei grandi affreschi, la dimensione della composizione consente a colori e materiali di parlare da soli... In una fase precedente della carriera hai teso verso l’astrazione, per poi tornare al figurativo.
Sento che ora l’opera non ha più niente a che fare con lo stile o il formato. È solo una buona storia, che tutti gli aspetti pittorici non fanno che esaltare. Il veicolo che utilizzo non importa. Potrei fare indossare a tutti i personaggi dei turbanti! E forse in ultima analisi le storie hanno a che fare con l’esperienza di tutti. Tutti hanno uno zio bravo a raccontare storie intorno alla tavola. Da giovane mi nutrivò di arte, era la materia prima per il mio lavoro. Guardarmi in giro per trovare un soggetto era sempre difficile e quindi mi spostavo verso aree più concettuali – dal Cubismo alla pittura metafisica, all’Espressionismo Astratto – il soggetto non mi importava particolarmente. Invecchiando ho scoperto che le esigenze del soggetto in realtà risolvono i problemi tecnici. Non mi preoccupò più dello spazio del dipinto. Ovviamente miro a una composizione, ma senza pensare alla scala o allo spazio. Se devo mettere un tavolo in un quadro distorcero la prospettiva alla maniera cubista in modo

In some of these paintings I am cocking my hat to *La Dolce Vita*. I caught the tail end of it in Rome when I moved to Italy. No contrast could have been more stark after the roaring 60s in London. Rome had a Casbah feel. Streets were empty, people at night might be roasting eel outside their block of flats. People were very beautiful and extremely extremely elegant. They weren't into the Mods and the Rockers. They wore suits, the women had elegant 50s clothes. It was like city full of film stars. Italy had a huge effect on me, also in terms of colour and composition in the frescoes.

Ah, the suits in the paintings...so they are not there to make a statement about homologation of the individual in society...

No, I like suits, and in a pictorial sense it's easier to put a suit on somebody than a sweatshirt and a pair of pants. When you are painting, you are constantly going through a dictionary of images, words, stylistic approaches to optimize your image.

If there is a “Rake’s Progress” in these paintings, it’s not linear, but a complex game of Snakes and Ladders. Like in an Eighteenth Century city, where you can see everything going on simultaneously (balcony, street-level, basement). It's all about the perspective. The compositions of some of the works derive heavily from a Cubist idea of space, but owe a lot to a work of Hogarth that I found particularly interesting called *Satire on False Perspective*. This has such a strange and interestingly skewed perspective, that is in the Cubist, and primitive Fourteenth Century italian vein. The etching is a formula for changing at will scale and perspective in a painting, and once you have the key to different perspectives you have an enhanced way of “knowing”. What can be viewed as basically “bad” or “incorrect perspective” is remarkably effective. Hockney picked up on this idea in his wonderful works for Alfred Jarry’s versions of *Ubu Roi* in the theatre.

I love the Italian Trecento (I don't believe that they had no clue about our modern perspective - they chose to narrate the story in that way). And of course Cubism, which threw foreground and middle and distance in the air and liberated everybody. As for the subject matter, there are reoccurring themes in the paintings. There are figures in the streets, sometimes being accosted. There are figures at windows, and at doorways, leaving or arriving. I think that these ideas originally derived from Hogarth's great London street scenes, from Bruegel and Goya, especially the slightly grotesque figures from the crowd scenes in the painting of The Feast of San Martin in the Prado. There is a beauty to the painting of the “The Street” by Balthus 1933- a unique compositional quality. The painting takes us to a specific time in the day. People that have no psychological interrelation happen to be there. The windows in the



Balthus, “Cathy and I escaped from the wash-house to have a ramble at liberty”
Illustration for Wuthering Heights, 1933, ink on paper.

da lasciare vedere gli oggetti che ci sono sopra. Se in un quadro funziona, ce lo metto. Non sento il bisogno di imporre al quadro uno stile particolare. Con il passare del tempo faccio tutti questi giochi su come narrare il soggetto del quadro, perché mi sono svincolato dal soggetto. Posso prendermi delle libertà con la storia, posso abbellirla, posso giocare con le idee dell'Arte Povera o dell'arte concettuale. Non sento la responsabilità di tirare la linea linguisticamente, perché il soggetto imporrà le proprie discipline nei metodi che usi per presentare ciò che cerchi di dire. È la storia a determinare il modo in cui metto tutto questo sulla tela.

Parli quasi come un regista cinematografico.

Quando ho lasciato la scuola d'arte e sono andato a lavorare per l'agenzia pubblicitaria Downtown, in Fleet Street, ho incontrato gli illustratori italiani, tra cui Renato Frattini, che facevano i manifesti di Bond. Sono entrato in contatto con Cinecittà. Ho lavorato con i film per tre anni, montando immagini come un certosino. In alcuni di questi quadri rendo omaggio alla *Dolce Vita*. Sono riuscito a vederne il periodo finale, a Roma, quando mi sono trasferito in Italia. Dopo i *Roaring Sixties* londinesi, il contrasto non avrebbe potuto essere più acuto. Roma sembrava un po' una casbah. Le strade erano vuote, la sera ti poteva capitare di vedere qualcuno arrostitire un'anguilla davanti a un condominio. La gente era bellissima, elegantissima. Niente Mod e Roker. Gli uomini indossavano completi, le donne eleganti abiti anni Cinquanta. Era come una città piena di stelle del cinema. L'Italia ha avuto un impatto enorme su di me, anche in termini di colore e di composizione negli affreschi.

Ah, gli uomini in giacca e pantaloni nei dipinti... Allora non sono lì come messaggio sull'omologazione dell'individuo nella società...

No, a me piacciono i completi, e da un punto di vista pittorico è più facile far indossare a qualcuno un completo che un maglione e un paio di jeans. Quando dipingi sfogli incessantemente un dizionario di immagini, parole, approcci stilistici per ottimizzare la tua immagine.

Se c'è una Carriera del libertino in questi dipinti, non è lineare, ma un complesso gioco di Scale e Serpenti. Come nella città settecentesca, dove tutto accade simultaneamente sotto i nostri occhi (balcone, strada, cantina). È tutta una questione di prospettiva. In alcune delle opere la composizione deriva pesantemente da un'idea cubista dello spazio, ma deve molto anche a un'opera di Hogarth che ho trovato particolarmente interessante, intitolata *Satire on False Perspective* (*Satira sulla finta prospettiva*): qui la prospettiva è talmente strana e curiosamente distorta da inserirsi nel filone Cubista, o del Trecento primitivo italiano. L'acquaforte è una formula per cambiare a piacimento scala e prospettiva in



buildings, and the doors...I was very influenced by his theatrical use of space, also in his wonderful early illustrations to Wuthering Heights. I also love Balthus for his romanticism. The windows in his paintings and drawings always suggested a world of escape, and I got a yearning for taking off out of them.

Much cinema under the heavy influence of Surrealism played with space and the function of objects within it.

I was wary of the Surealist approach. I was more influenced by Italian Metaphysical painting if anything. I was trying to depict something I'd seen in a very particular state, not in a dream. And they involved the spectator as a participant in an act. Like witnesses at the scene of a crime? Maybe I was thinking more of Hitchcock than Dali. From the early works laden with atmosphere, these later ones seem to say, "Look, there's no crime in it at all, after all!". Yeah, maybe they are more like skits in a Saturday Night Live. You look, you laugh, you take it for what it is. You don't feel the need to delve into the psychology of those involved. There is a Cockney background of the quick repost, of laughing at life's tragedy. There's a bit of slapstick. It's sympathetic, though. With every one of those people, you could take each one of their roles yourself. It could be a kaleidoscope of your own character.

Tommaso Nelli

Francisco Goya.
Escena de escuela,
School scene, c.1780.

Balthus. The Street,
1933 oil on canvas

un dipinto e, una volta in possesso della chiave per le diverse prospettive, si ha uno strumento potenziato di conoscenza. Ciò che si potrebbe considerare una prospettiva fondamentalmente "brutta" o "sbagliata" risulta di straordinaria efficacia. Hockney ha ripreso questa idea delle sue straordinarie opere per le versioni di *Ubu Roi* realizzate da Alfred Jarry per il teatro. Adoro il Trecento italiano e, tra parentesi, non credo che loro non avessero idea della nostra prospettiva moderna, ma piuttosto che scegliessero di narrare la storia a quel modo. E naturalmente il Cubismo, che gettò per aria primo piano, campo medio e sfondo, liberando tutti. Per quel che riguarda il soggetto, questi sono temi ricorrenti nei dipinti. Ci sono figure nelle strade, a volte accostate. Ci sono figure alle finestre, sulle porte, che arrivano o partono. Penso che queste idee derivino originariamente dalle grandi scene hogartiane nelle strade di Londra, da Bruegel e Goya, in particolare le figure vagamente grottesche della folla di *Il vino alla festa di San Martino* di Bruegel, al Prado. Il quadro *La rue* di Balthus, del 1933, ha una sua bellezza data da una qualità compositiva straordinaria. Il dipinto ci porta in un momento particolare della giornata. Persone senza alcun legame psicologico l'una con l'altra si trovano lì per caso. Le finestre degli edifici, e le porte... sono stato molto influenzato da questo uso teatrale dello spazio, così come dalle magnifiche illustrazioni che Balthus aveva realizzato tempo prima per *Cime tempestose*. Amo Balthus anche per il suo romanticismo. Le finestre nei suoi dipinti e disegni mi hanno sempre fatto pensare a un mondo di evasione, spesso ho sentito il desiderio di fuggire attraverso di esse.

Molto cinema pesantemente influenzato dal Surrealismo ha giocato con lo spazio e con la funzione degli oggetti al suo interno.

Io sarei cauto rispetto all'approccio surrealista, se mai mi ha influenzato di più la pittura metafisica italiana. Stavo cercando di raffigurare qualcosa che avevo visto trovandomi in uno stato molto particolare, non in sogno. E poi loro coinvolgevano lo spettatore, ne facevano un partecipante all'azione. Come testimoni sulla scena del delitto? Forse pensavo più a Hitchcock che a Dali. Rispetto alle prime opere, cariche di atmosfera, queste più recenti sembrano dire: "Guardate, qui dopotutto non c'è nessun delitto." Sì, forse assomigliano più agli sketch del *Saturday Night Live*. Guardi, ridi, li prendi per quello che sono. Non senti il bisogno di scavare nella psicologia delle persone coinvolte. C'è una certa tradizione Cockney fatta di repliche fulminee, di ridere sulle tragedie della vita... c'è un po' di *slapstick*, ma senza cattiveria. Potresti assumere tu stesso il ruolo di ciascuna di queste persone. Potrebbe essere un caleidoscopio del tuo stesso carattere.

Tommaso Nelli

Translation by Barbara Del Mercato



works

50
**Playing
with Fire**

54
A Bad Start

58
**Authority
and Abuse**

62
**Assault and
Battery**

66
Bad Boys

70
**Animal
Cruelty**

74
**Breaking and
Entering**

78
**Dangerous
Game**

82
Kidnapping

86
**Drunken
Driving**

90
Petty Larceny

94
**Hooligans
and Thugs**

98
**Lewd and
Lascivious**

102
**Unruly
Conduct**

108
**Drunk and
Disorderly**

110
**Domestic
Violence**

114
**Playing
with Pussy**

118
Nasty Tricks

122
Peeping Tom

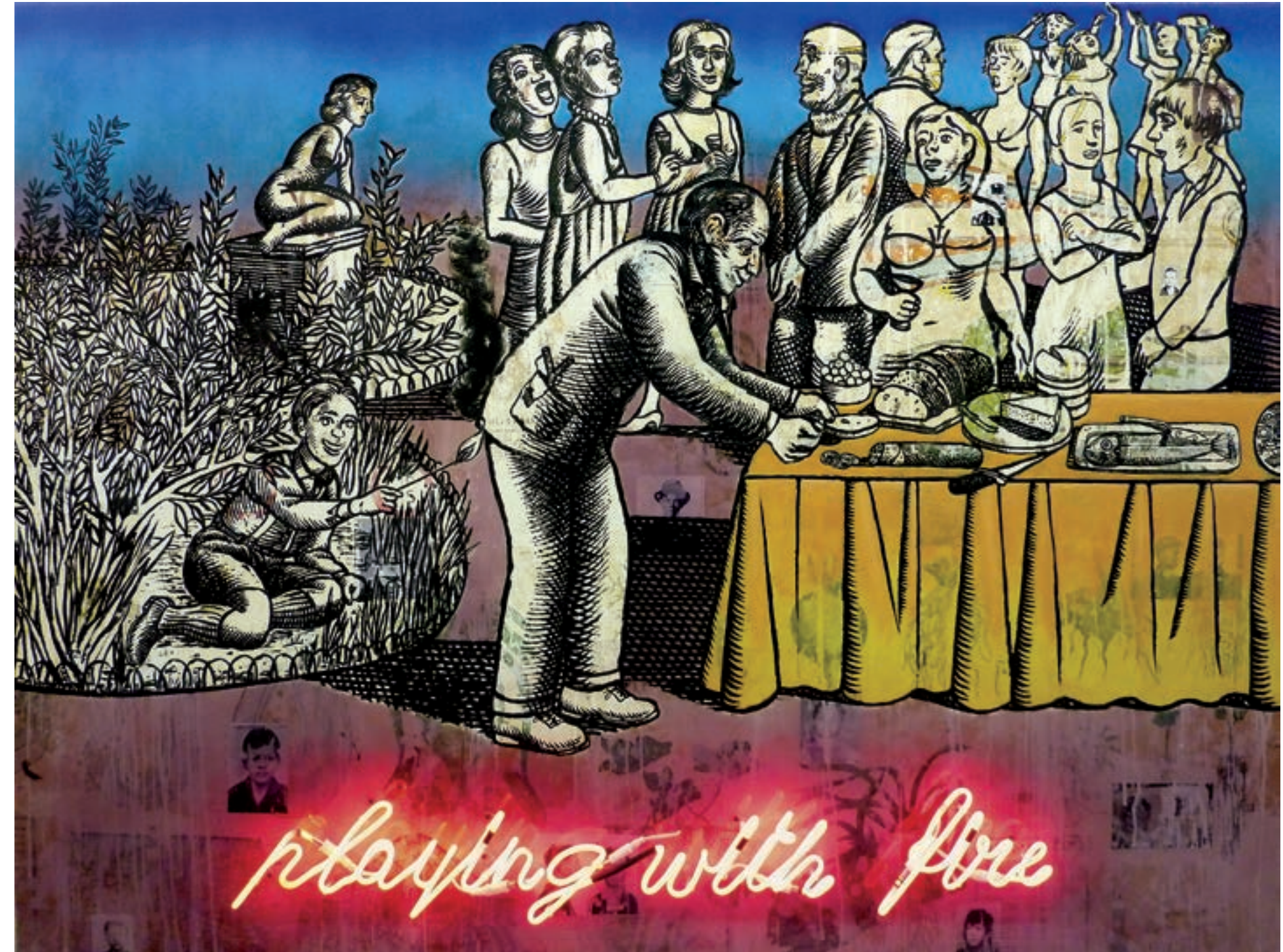
126
**All Things
Bright and
Beutiful**

128
Road Rage

1

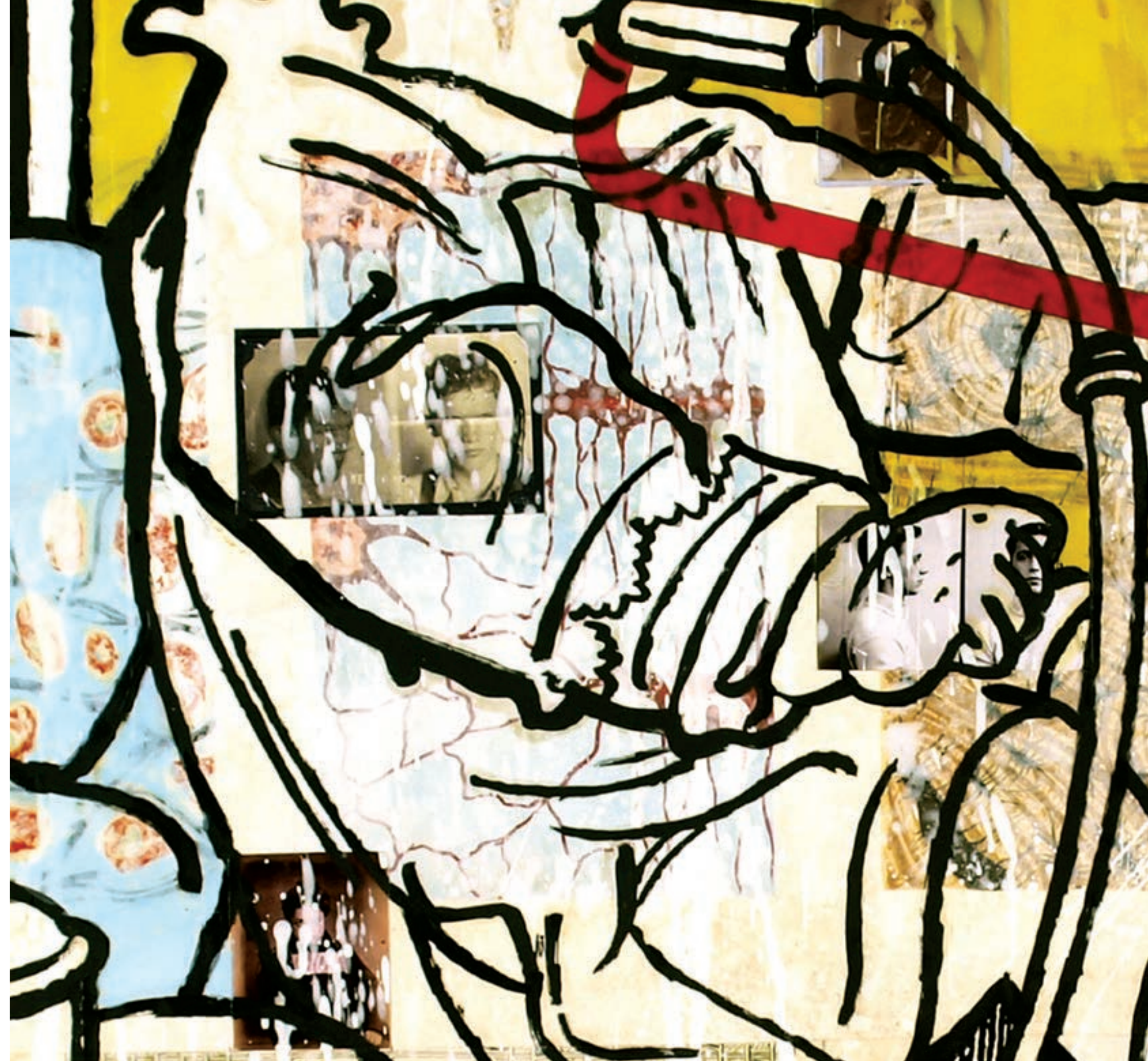
180 x 140 cm
(71 x 55 inch.);
olio, resina,
tecnica mista
e neon su tela
(oil, resin,
mixed media
on canvas);
2009-2012

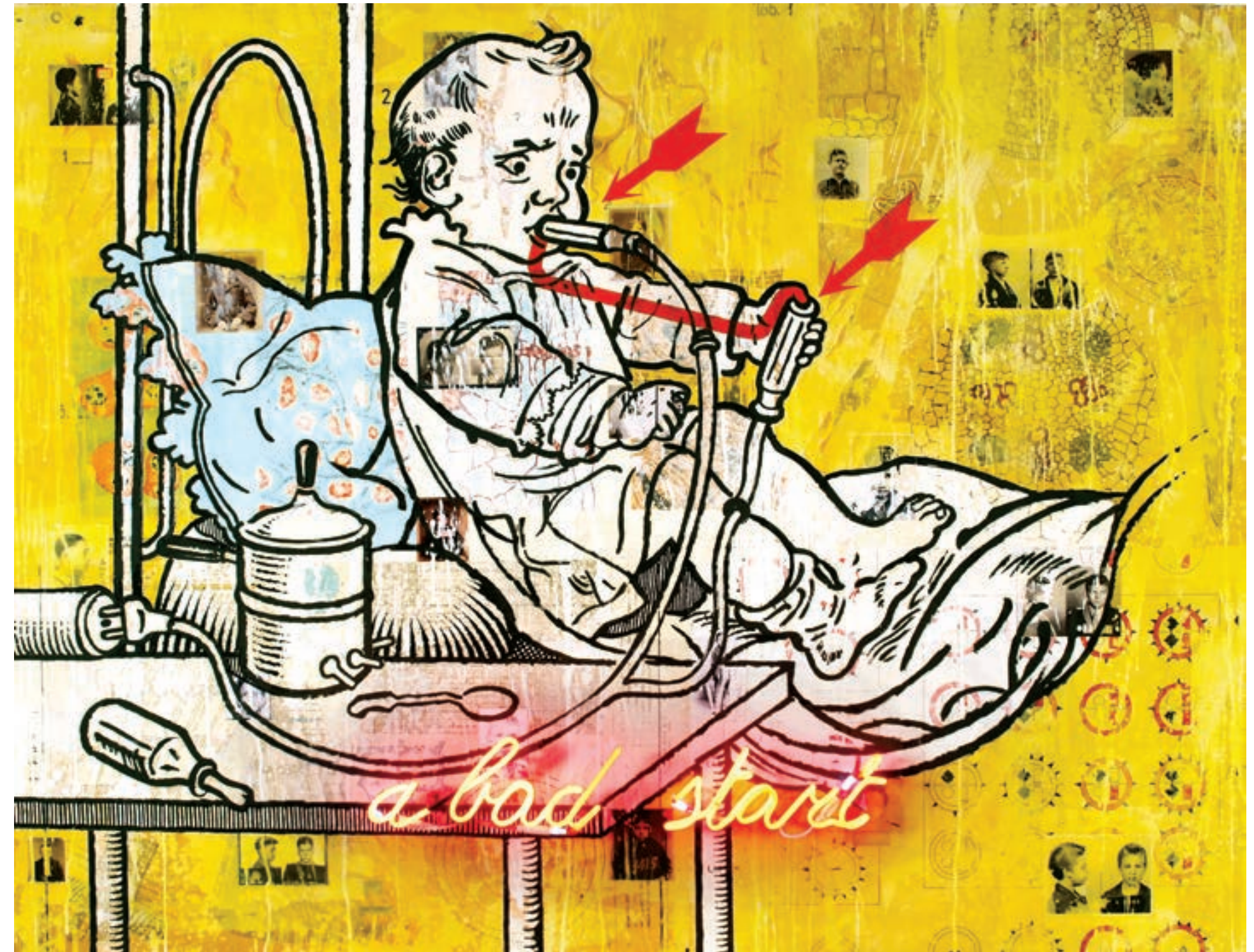




52

A Bad Start
detail









60
Assault
and Battery
detail













72
Braking
and Entering
detail













84

Drunken Driving
detail





88

Petty Larceny
detail











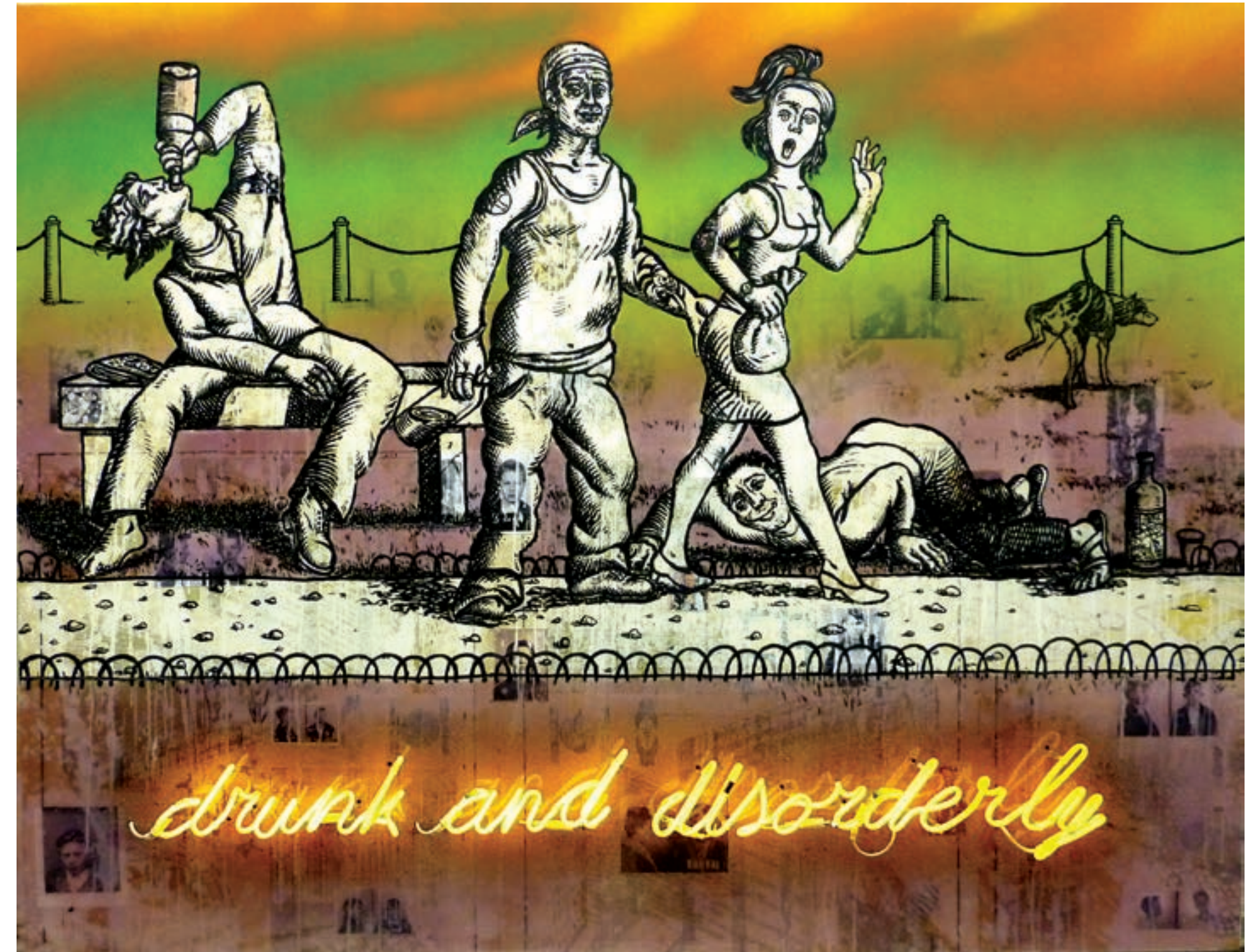


100
Unruly Conduct
detail

















116
Nasty Tticks
detail







120
Peeping Tom
detail



124

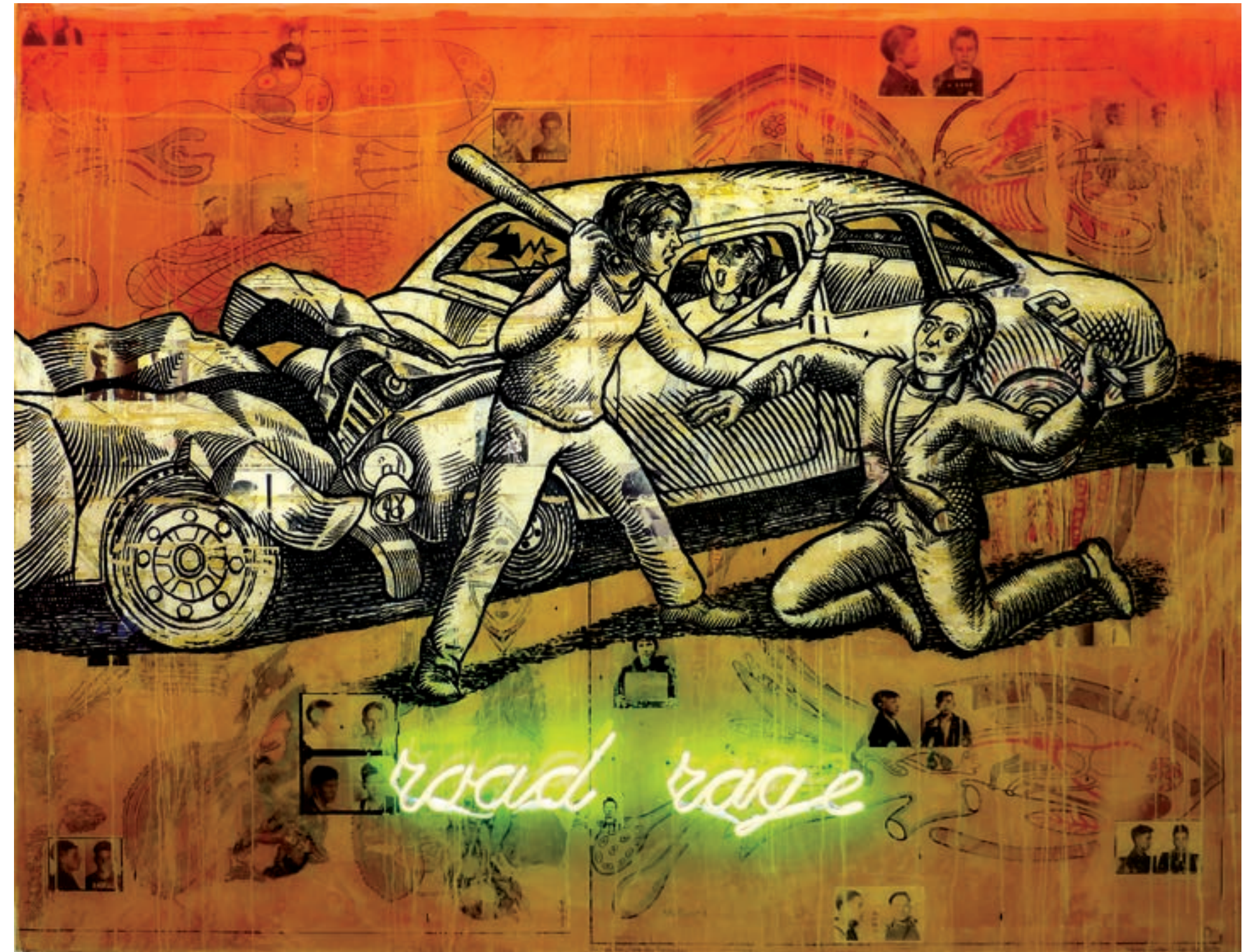
**236 x 171 cm
(93 x 67,5 inch.);
olio, resina,
tecnica mista
e neon su tela
(oil, resin,
mixed media
on canvas);
2009-2012**



126

Raod Rage
detail





132

Chains

134

2335

136

6744

138

24976

140

2540280

142

563658

144

304959

146

47526076a

148

6076b3614

150

85028054

152

70997215

154

41937245

156

1402313014

158

3004113614

160

30491K

162

3280031800

164

1557U4415

166

3893A4961

168

101247V309

2

50 x 40 cm
(20 x 16 inch.);
olio, resina,
tecnica mista
e neon su tela
(oil, resin,
mixed media
on canvas);
2009-2012





134





136





138





140





142



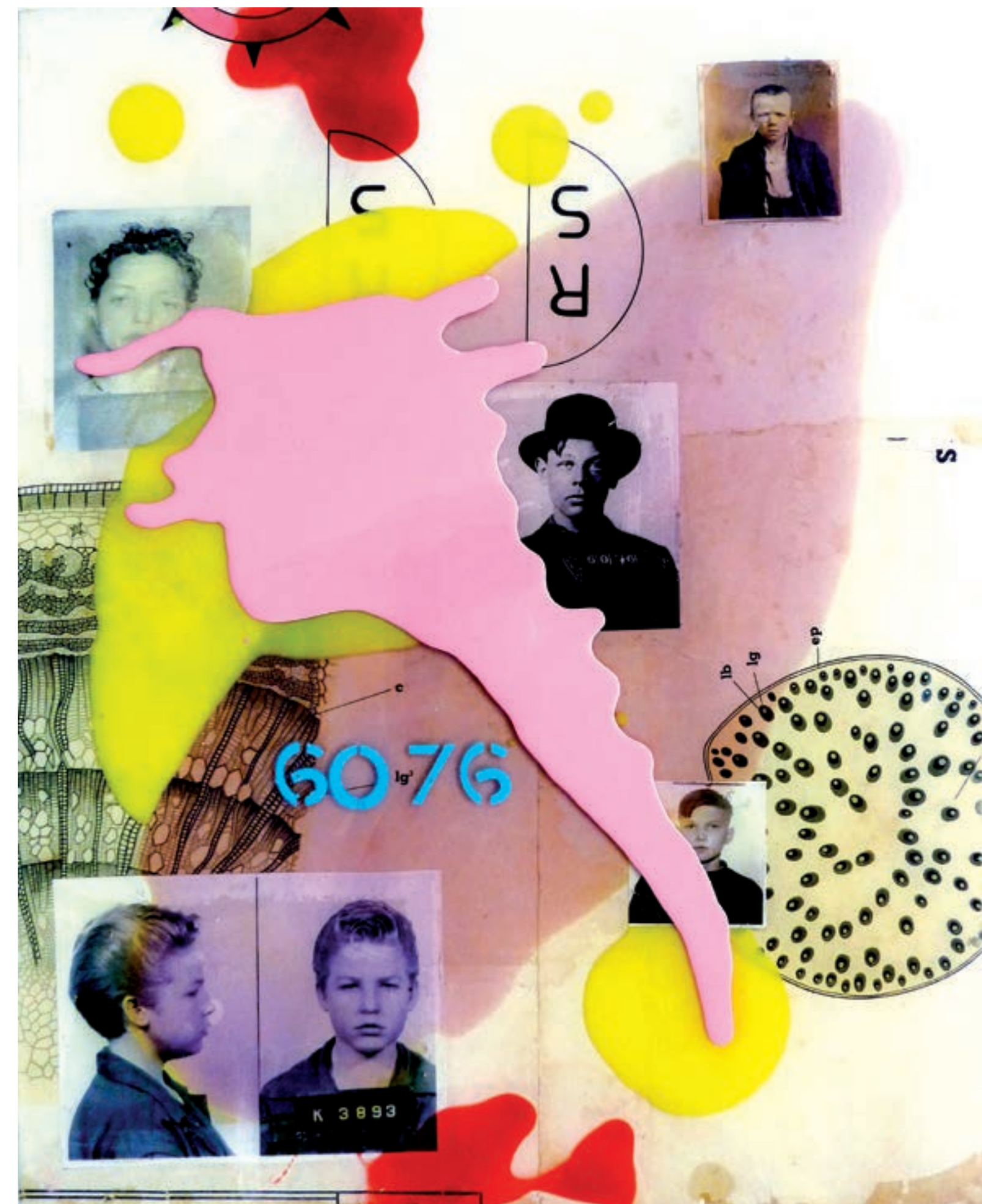


144





146



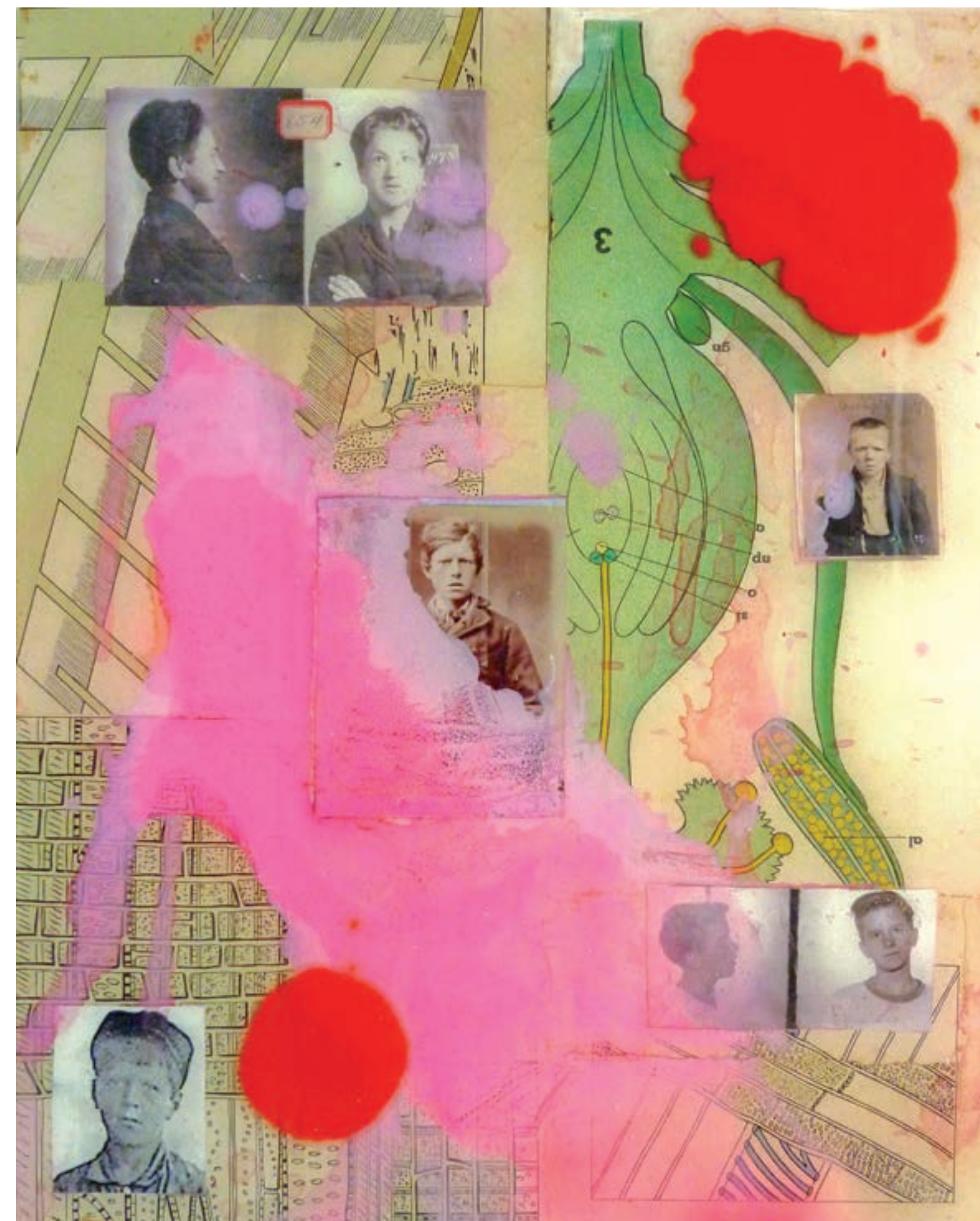


148



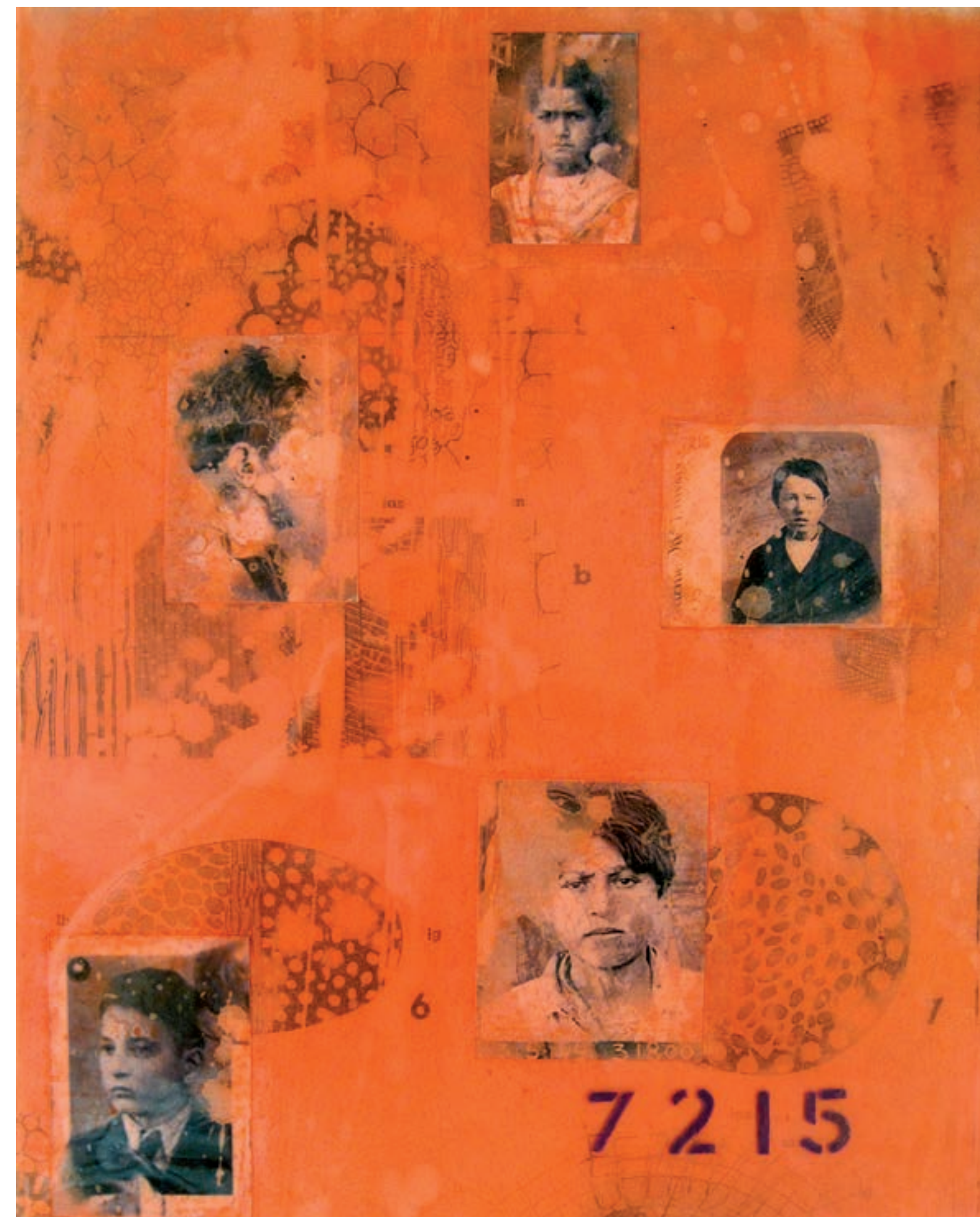


150



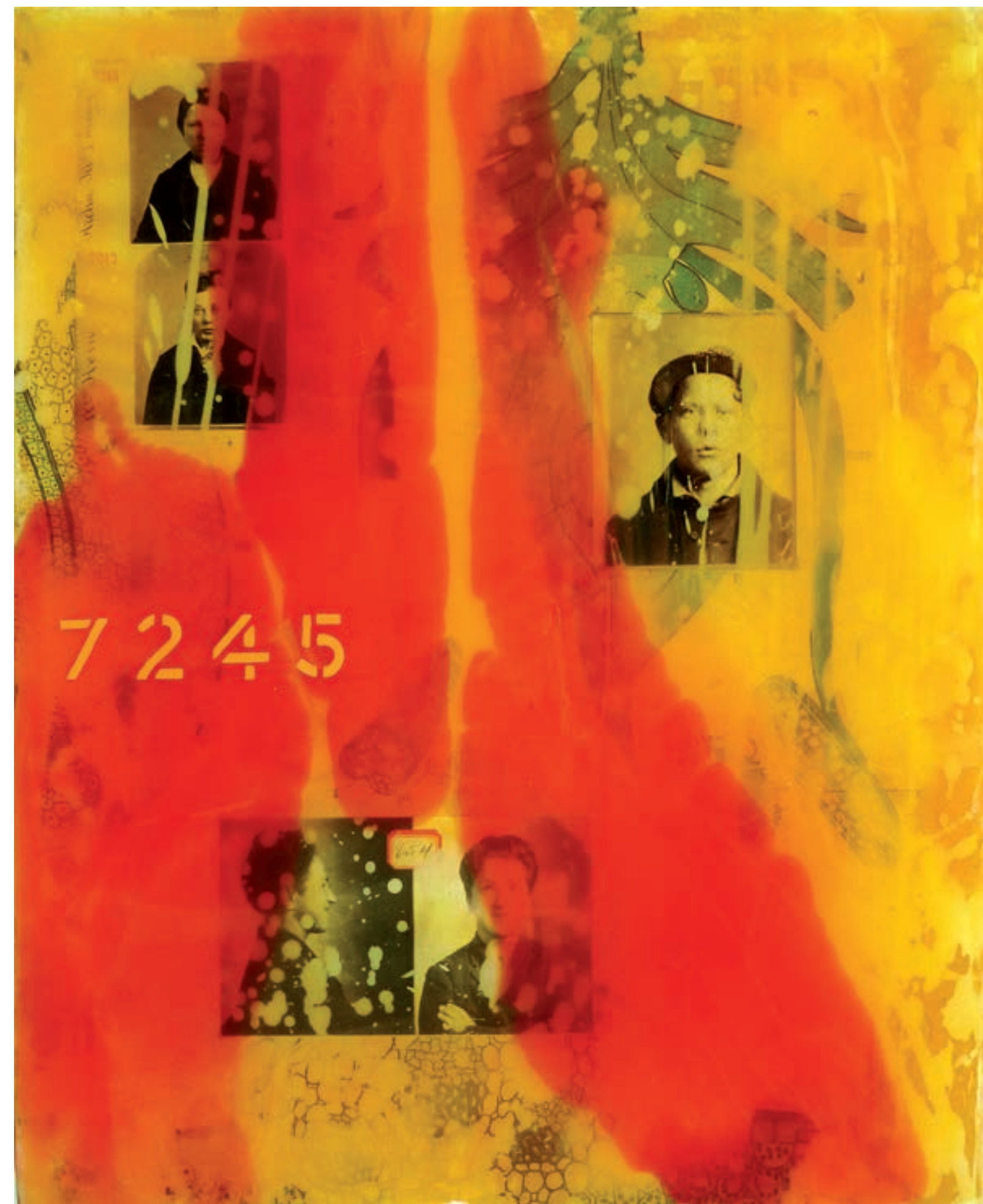


152





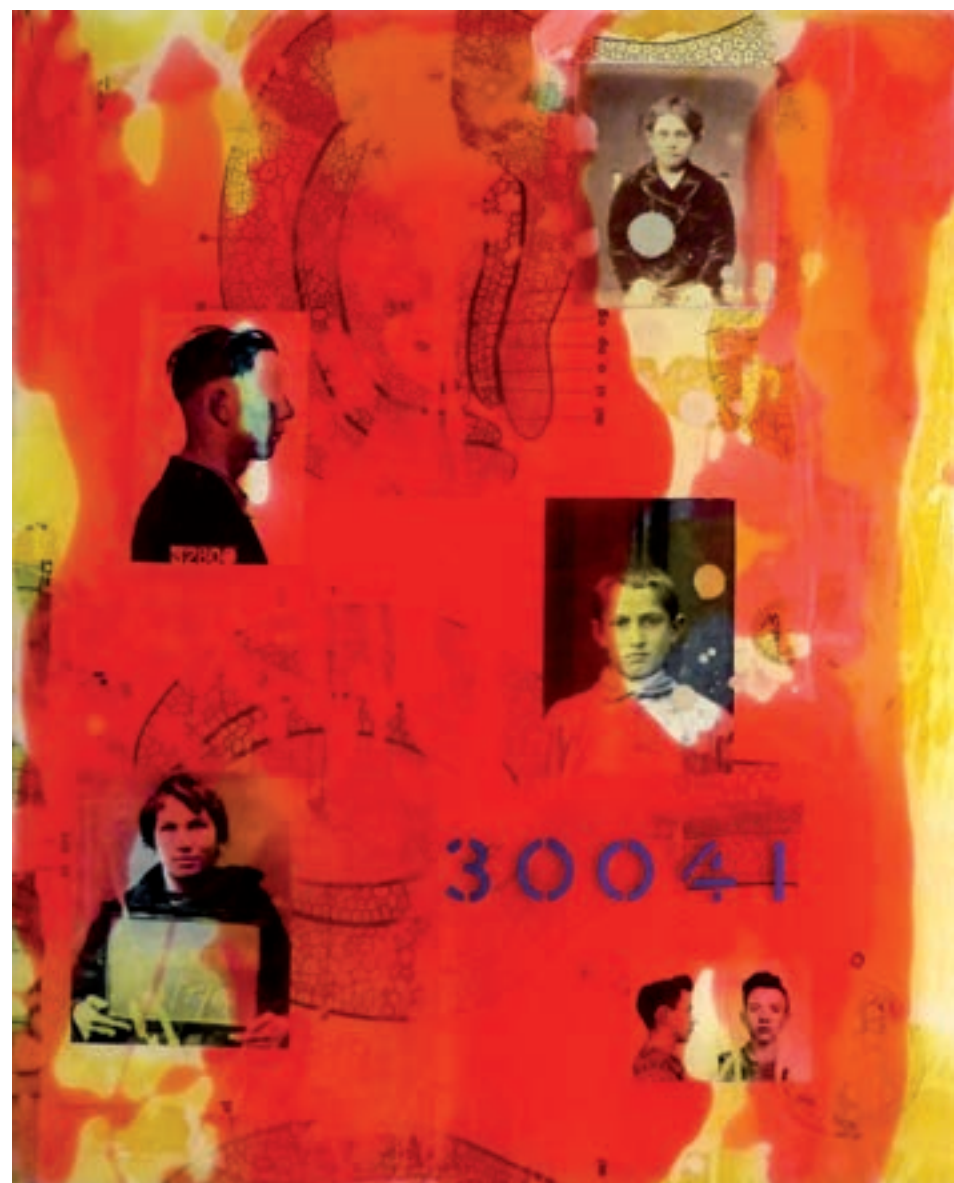
154





156





158





160





162





164



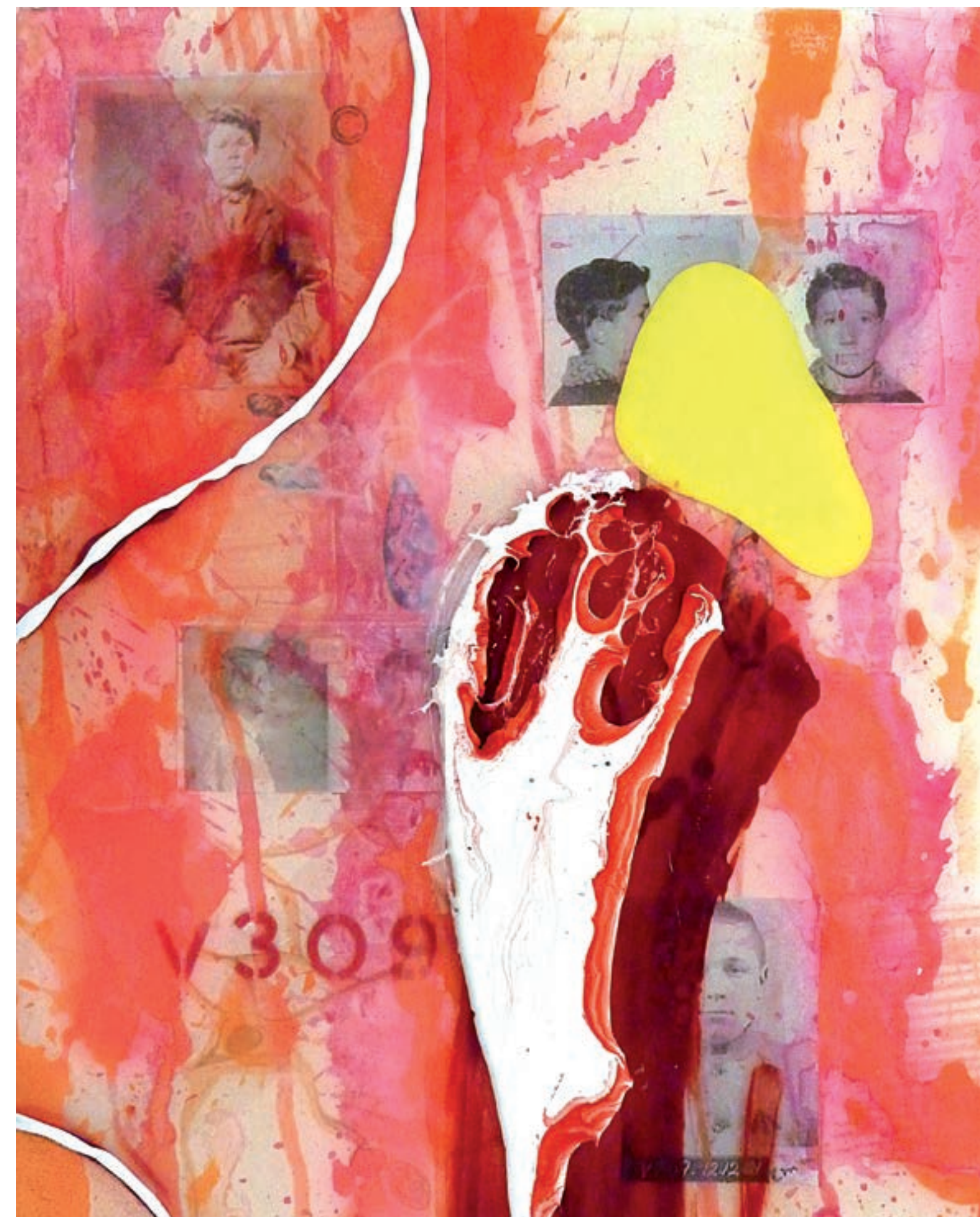


166





168



172
**Study for
Authority
and Abuse**

173
**Study for
Authority
and Abuse**

174
**Study for
Bad Boys**

175
**Study for
Drunk and
Disorderly**

176
**Study for
Kidnapping**

177
**Study for
Breaking
and Entering**

178
**Study for
Petty Larceny**

179
**Study for
Playing
with Pussy**

180
**Study for
Peeping Tom**

181
**Study for
Lewd and
Lascivious**

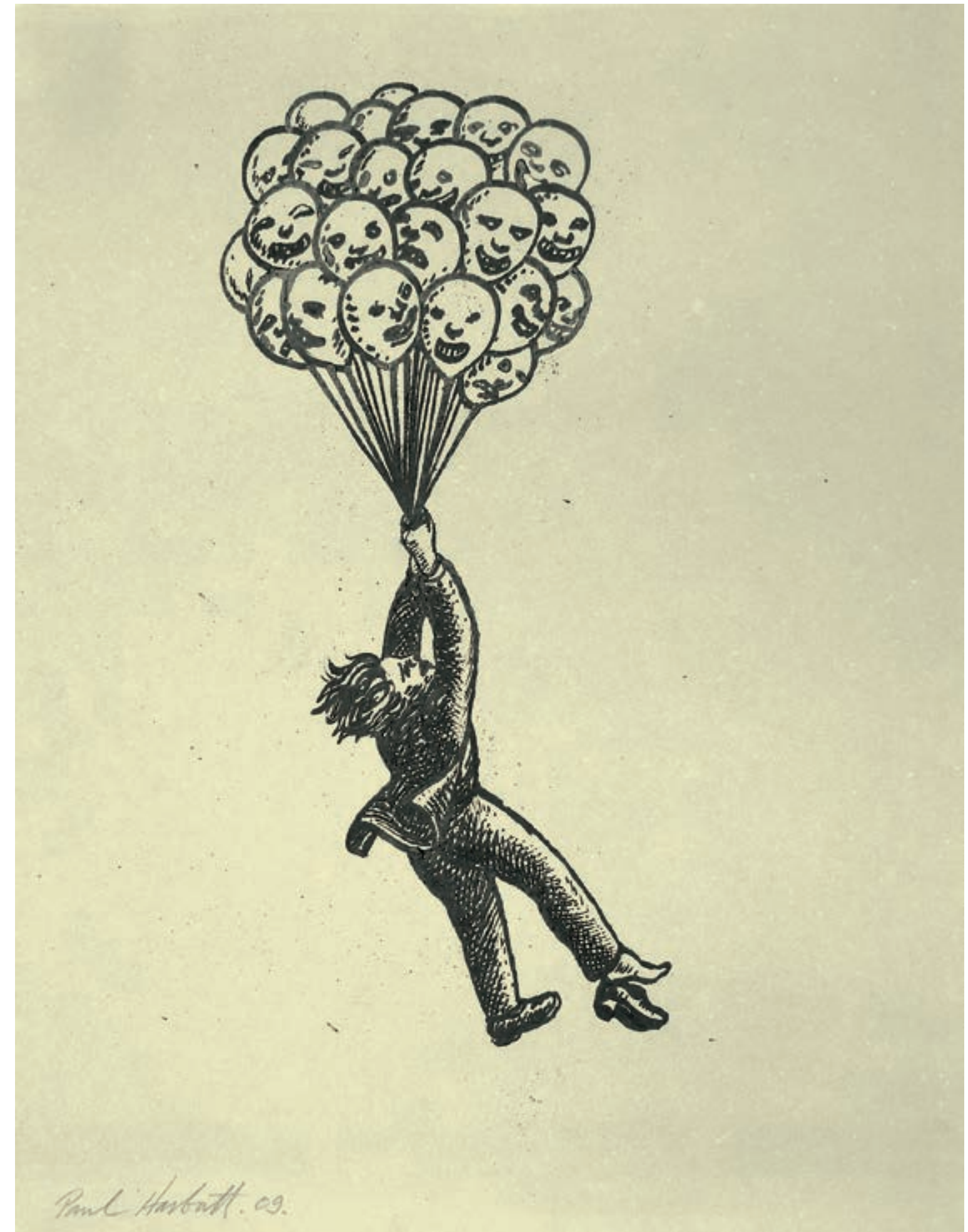
182
**Study for
Road Rage**

183
**Study for
Playing
with Fire**

184
**Study for
Nasty Tricks**



172



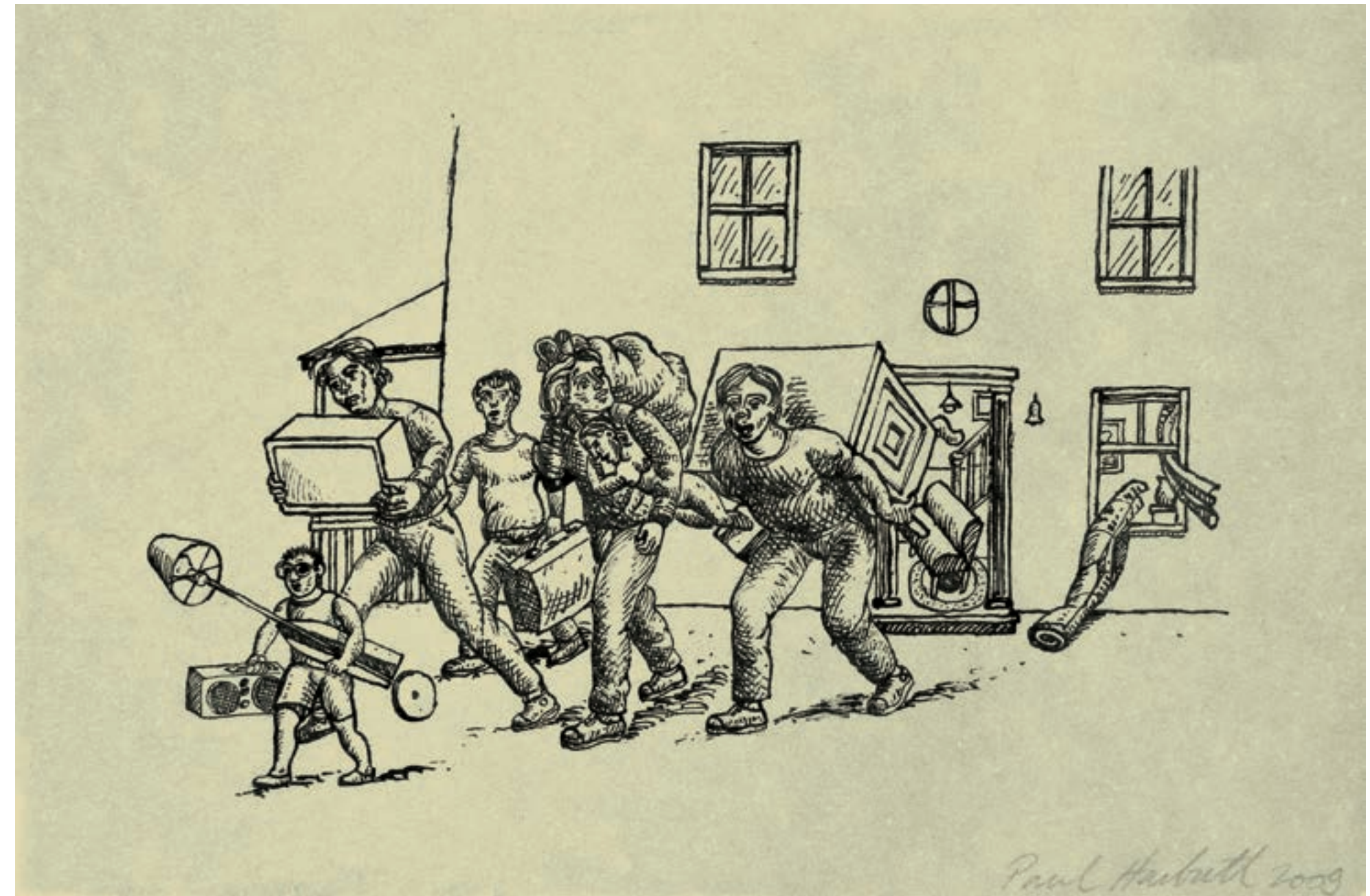
173



174



175



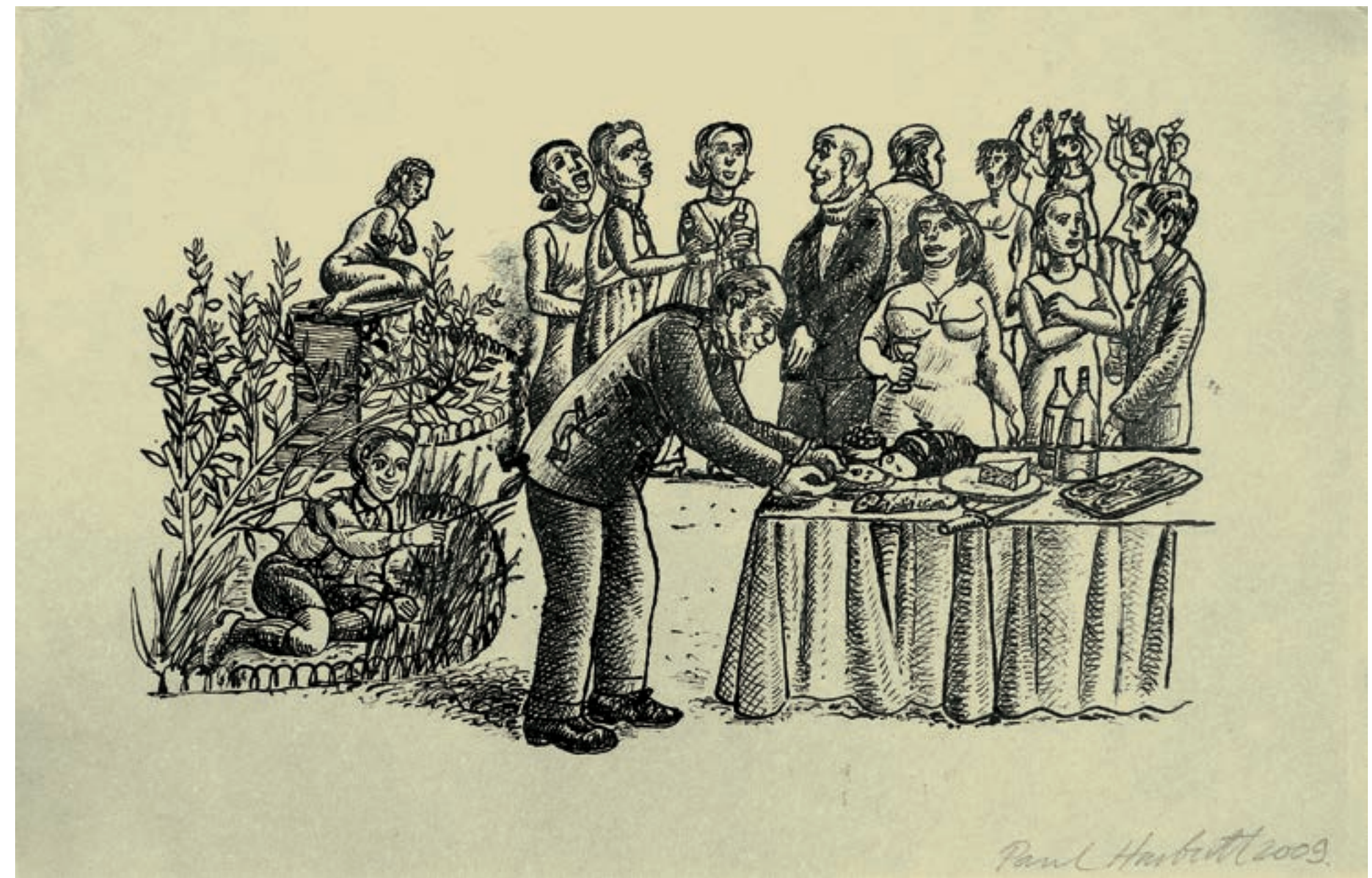
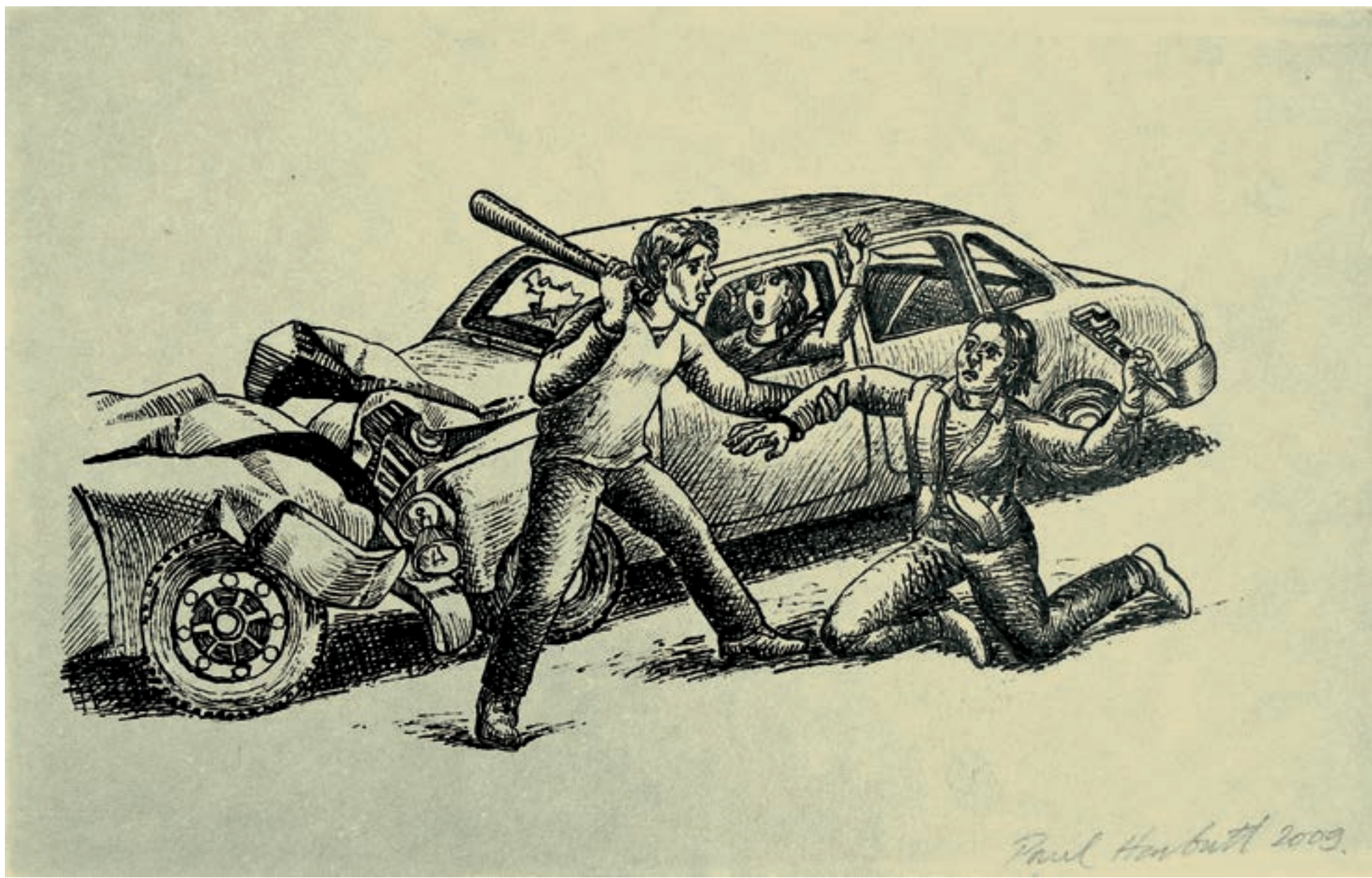




180



181





Personal exhibitions

- 1976**
Galleria Mara Chiaretti, Roma
- 1977**
Kornblee Gallery, New York
- 1987**
Edward Totah Gallery, London
Carone Gallery, Florida
- 1988**
Edward Totah Gallery, London
- 1989**
Edward Totah Gallery, London
- 1990**
Long & Ryle International, London
Galleria La Bezuga, Florence
- 1992**
Galleria Rotini, Livorno
- 1993**
Galleria Miralli, Palazzo Chigi, Viterbo
- 1994**
Hohenthal & Littler, Munich
Galleria La Bezuga, Firenze
Thomas Gibson Fine Art Ltd., London

- 1995**
Thomas Gibson Fine Art Ltd., London
- 1996**
Galleria I.S.A., Montecastello di Vibio (PG)
Thomas Gibson Fine Art Ltd., London
- 2002**
Chiaroscuro Gallery, Santa Fe New Mexico
Gian Enzo Sperone, Roma
- 2005**
Memories, Galleria Miralli, Palazzo Chigi, Viterbo
- 2007**
Anatomy, Galleria Unosunove, Roma
Loss, Galleria Miralli - Palazzo Chigi, Viterbo
- 2008**
Now and Then, St. Stephen’s Cultural Center
Foundation, Roma
- 2009**
Whispers, Sala S.Rita Rome
- 2011**
Vitriol, Galleria d’Arte Orizzonti, Catania
- 2013**
Bad Boys, Museo Carlo Bilotti, Roma.

Group exhibitions

- 1955**
Young Artists Exhibition, Town Hall Edmonton,
London
- 1963**
Rowney Exhibition, London
- 1966**
Drawings used for British Pavillion, World Trade
Fair, Montreal
- 1976**
Exhibition of 20th Century Drawings, Galleria Mara
Chiaretti, Rome
- 1976**
Three Painters, Galleria Mara Chiaretti, Roma
- 1977**
Young American Painters, Kornblee Gallery,
New York
- 1981**
Exhibition of Artists’ Books, Galleria Giulia, Roma
- 1983**
Leonarda di Mauro Gallery, New York
- 1986**
Saatchi & Saatchi Agency, London
The Unbroken Line, Gillian Jason Gallery
- 1987**
On a Plate, Serpentine Gallery, London
Edward Totah Gallery, London
The James Hockey Gallery, Farnham
- 1988**
Edward Totah Gallery, London
Saatchi & Saatchi Agency, London
Drayton Prints, Hurlingham Gallery, London
- 1989**
Lena Boyle Edith Grove Gallery, London

- 1990**
Contemporary Ceramics, Odette Gilbert Gallery,
London
Figures and Food for Thought, Lena Boyle Edith
Grove Gallery, London
- 1991**
Collective, Long & Ryle Art International,
London
Cinalli, Maya and Harbutt,
Art/ London’91, Harvey Nichols in Collaboration
with the Sixth International Art Fair
Javier Garces and Paul Harbutt, Long & Ryle Art
International, London
Viva Picasso, Mario Flecha Gallery,
London
Printmaking at the Byam Shaw, Byam
Shaw, London
Salone Italiano di Arte Contemporanea with Galleria
La Bezuga, Firenze
- 1992**
Works by 54 Master Printmakers, The Gallery
at John Jones, London
Modern British Artists, Lena Boyle Edith,
Grove Gallery, London
Chia, Cinalli and Harbutt, Galleria La Bezuga,
Firenze
Salone Italiano di Arte Contemporanea
with Galleria La Bezuga, Florence
ARCO ‘92, Galleria Rotini, Madrid
- 1993**
L’occhio dell’artista su Leonardo, The Armand
Hammer Museum, Roosuem, Malmo,
Sala Della Ragione, Anagni
Kulturhuset, Stockholm,
Arsenali Navali, Amalfi
Maskinhallen, Gotteborg
International Art Exposition with Galleria
La Bezuga, Miami
Collective, Galleria Giallocromo, Catania
Four Contemporary Painters, Thomas Gibson,
Fine Art London.

- 1994**
Thomas Gibson Fine Art Ltd., London
Jason Rhodes Gallery, London
Hohenthal Gallery, Munich
La Renaissance des Ex-Libris, Alliance Français,
Buenos Aires; Bahia Blanca;
Santa Fe; Cordoba; Mendoza
- 1995**
Espace Mira Phalaina, Les Zodiaque, Gallerie Mai
Olivier, Paris
Les Cafés Littéraires, Bibliothèque Départementale,
Niort
Garçon de quioi ecrire,
Musée de Beaus-Arts, Caen
Le Cirque, Théâtre del’Athénée, Paris
Centre d’Art Moderne, Montreuil
Le Cirque, Novomestska Radnice, Prague
Los Cafés Literarios, Cabildon; Fondation Englemen
- Ost .Alliance Française, Montevideo;
Institut Français, Barcelona
LaRicoleta, Buenos Aires
Hic liber est meus, Musée Pablo Serrano, Saragosse
Hic liber est meus, Maison de Memoires,
Carcassonne
Ex-libris Institut Français, Barcelona
- 1997**
Le Cirque, Les Silos, Maison du livre et de l’affiche,
Chaumont
Garçon de quioi écrire! Musée Pablo Serrano,
Saragosse...
Les Café littéraires, Maison du livre et de l’affiche,
Chaumont
- 1998**
Hic liber est meus, Marie du VI Arrondissement,
Paris
- 2000**
Cafés d’autrefois, Galerie Mabel Semmler
- 2001**
La Fin du livre? Institut Franco-Japonais, Tokyo

2002
The Museum of Modern Art, Contemporary Council
Studio Visit, New York

2003
London Art Fair - Lamont Gallery
Métamorphoses de Kafka, Musée du Montparnasse
Paris

2005
An International Collection of Small Sculpture
Castello Scaligero, Malcesine, Garda

2006
Raw Space, London

2007
Collective Kafka, Collegiale Saint-Pierre Le Puellier,
Orleans
ArteFiera, Bologna, Galleria Unosunove

2005
Miart, Milano, Galleria Unosunove 2006
Sottovetro, Roma, curated by Pier Paolo Pancotto

2008
Contemporary Photo Crossroad, Icipici,
Fiera di Roma
Impronta Globale. Rome Italy

2009
Mitografie, curated by Peter Weiermair.
Museo Bilotti Rome
Artifici Contemoranei e difformità barocche. ARCOS
Museo Arte Contemporanea Sannio, Benevento

2011
Arte Fiera Catania. Galleria Orizzonti, Italy

2012
Arteaccessibile. Galleria Orizzonti, Milano. Italy
Arte Padova. Galleria Orizzonti, Padova. Italy
Variazioni Tematiche, Galleria Orizzonti, Catania.
Italy

ARÉVALO, Antonio. “Paul Harbutt: una nuova grammatica”, exh. cat. *Memories*, Viterbo 2005
BEVAN, Roger. *The Journal of Art, International Edition, March 1993*
BODE, Peter M. *Abendzeitung*, Munchen, 24 November 1994
CARDI, Silvia. “Anatomy”, *Collezionismo e Antiquario*, March 2007
_ “Paul Harbutt and Gregoire Muller”, *Art World*, Vo.l 1 No9, May, 1977
CAPURRO, Fausto. “Paul Harbutt, Roma, Unosunove”, *Exibart on paper*, 30 marzo 2007
CROPPI, Umberto. exhibition catalogue, *Whispers*, Sala Santa Rita, Roma, maggio 2009
D'ALMEIDA, George. exhibition catalogue, *Paul Harbutt, Long & Ryle*, November 1990
D'ESCOBAR, Giuseppe Ussani. “ Il mondo incantato di Paul Harbutt, una favola contempornea”, exh. cat. *Whispers*, Sala Santa Rita, Roma, maggio 2009
DE SALVO, Alessandra. “Whispers di Paul Harbutt”, *Abitare a Roma*, 21 maggio 2009
DE SANCTIS, Linda. “Scheletri, rabdomanti e cavalieri, il mondo nelle tele di Paul Harbutt”, *la Repubblica*, 28 febbraio 2007
_ “Bodies piled high”, *The Village Voice*, August 24, 1972
DI MICELI, Valentina. “Harbutt, schegge di cinema”, *Giornale di Sicilia*, 4 giugno 2009
FERRETTI, Fred. “Soho Grows Up and Grows Rich and Chic” *New York Times*, October 12, 1975
FILIPPI, Maria Grazia. ““Whispers' gli scatti di Harbutt su Cinecittà, 27 maggio 2009
FIORI, Nica. “I decadenti sospiri della ‘cinearcheologia””, *il Giornale*, 23 giugno 2009
FORTUNATO. Teobaldo, “Memorie e relitti”, *CMD Arte & Design*, febbraio 2007
FLYNN, Ann-Gerard. “Of Love and War”, *The Berkshire Eagle*, August 17, 1972
FORTUNATO, Teobaldo, “Primitivismo umbro”, *CMD Arte & Design*, aprile 2007
_ “Opere' rinate' dalle Torri Gemelle”, *La Voce di Viterbo*, 4 dicembre 2007
GALLO, Francesco. “Realismi visioni”, exh. cat. *Whispers*, Sala Santa Rita, Roma maggio 2009
GALLO, Francesco. “Harbutt, la pittura come grande avventura nella memoria”, *La Sicilia*, 20 Marzo 2011

GIOIA, Claudia. “Tutto è possibile. Barocca illusione contemporanea”, exh.cat, *Artifici contemporanei e difformità barocche*, ARCOS, Benevento 2010
GRUEN, John. “Paul Harbutt”, *exh. cat. , Mara Chiaretti*, Roma 1976
GUIDOBONO, Raffaella. exhibition catalogue, *Anatomy*, Galleria Unosunove, Rome 2007
HAYNES, Marc & GEDDES, Dom. “Interview with Paul Harbutt”, *The Arts Review*, 1993
HENRY III, William A. ““Of Love and War’ impresses at Lenox”, *Boston Globe*, August 18, 1972
HOWELL, Sarah. “Framed by the Artist”, *The World of Interiors*, November 1990
HURLBURT, Roger. “Color and form fill Carone”, *Fort Lauderdale News*, March 18, 1987
HUBBARD, Sue. “Paul Harbutt”, *Galleries*, U.K. Edition, November 1990
HUBBARD, Sue. exhibition catalogue, *Paul Harbutt*, Hohenthal & Littler, Munich 1994
HUBBARD, Sue. “Paul Harbutt”, *Time Out* London, December 7-14, 1994
KAPLAN, Cheryl. “The Remains of the Day: The Work of Paul Harbutt”, exhibition catalogue, *Anatomy*, 2007
KAPLAN, Cheryl. “Time Out”, exhibition catalogue. *Vitriol*, 2011
KENT, Sarah. “Viva Picasso”, *Time Out*, London, July 24-31, 1991
LANCISE, Luca. “L’amarcord di Cinecittà che è finito dimenticato”. *Il venerdi di Repubblica*, 5 agosto 2005
LEMAIRE, Gérard-Georges. “Paul Harbutt: La leçon de choses picturales”, *Verso*, n. 39 - octobre 2005
LEMAIRE, Gérard-Georges. “Mise en scène de l’univers de Kafka”, exh. cat. *K comme Kafka*, mars 2006
LEMAIRE, Gérard-Georges. “Visites d’atelier private”, exh. cat. *Notebooks 1986-1996 and 16 Dangers of Life*”, Thomas Gibson Fine Art, November 1996
MARCOALDI, Franco. exhibition catalogue, *Interference*, Thomas Gibson Fine Art, London 1994
MANGANELLI, Daria. “Paul Harbutt - New Paintings”, *Metromorfosi*, 2 marzo 2007
MANNA, Leonarda. “L’arte contemporanea in Italia”, *TK - Teknemedi*a, 8 marzo 2007
MANNINI, Brunello. “Paul Harbutt: l’affacciarsi di nuovo”, *La Ballata*, Anno XVI -n.2 - 1992

MATITTTI, Flavia. “Le mappe mentali di Harbutt”, *l’Unita*, 11 aprile 2008
MCEWAN, John. “Paul Harbutt”, *Sunday Telegraph*, April 1993
MICHIEL, M.P. “Frammenti ironici di vita e di natura nell’arte di Paul Harbutt”, *Pianeta-Arte*, 1 marzo 2007
PETZAL, Monica. “Artland”, *Time Out*, London, February 18-25, 1987
_ Juliett Art Magazine, No.52, April 1991
PALOSCIA, Tommaso, “I mondi di Harbutt e di Scatizzi”, *La Nazione*, 9 dicembre 1990
PANCOTTO, Pier Paolo. “Paul Harbutt, la morte diventa (quasi) ironica, *l’Unita*, 3 aprile 2007
PANCOTTO, Pier Paolo. “Sottovetro”, exh. cat. 2007
PANCOTTO, Pier Paolo. “E a questo punto, le carte...”, exh. cat. *Now and Then*, SSCC Gallery, April 2008
PANCOTTO, Pier Paolo. “I conti tornano sempre”, exh. cat. *Loss*, Galleria Miralli, Viterbo, December 2007
PETZAL, Monica. “Artland”, *Time Out London*, February 18-25, 1987
PRICE, Aridea Fezzi. “L’inquieto diagio gell’esistenza”, *il Giornale*, 9 dicembre 1990
_ “Paul Harbutt alla Galleria Miralli”, *Viterbo Corriere*, 30 novembre 2007
ROCCO, Fiammetta. “Paul Harbutt”, *Untitled - A Review of Comtemporary Art*, Issue number 7, 1994-95
ROMANO, Michele. “Paul Harbutt, la luce sui muri di Roma e le colline di Todi”, *TemaCeleste*, Summer 1993
ROSSITTI, Michela. “I sospiri di Cinecittà nelle fotografie di Paul Harbutt”, *RecenSito*, 20 maggio 2009
SERVADIO, Gaia. “Dipingere tra i glicini”, *Casa Brava*, Italy, 1992
_ “Whispers di Paul Harbutt”, *Aise*, 25 maggio 2009
TALENTI, Cristiana. “The Third Eye”, exh. cat. *L’occhio dell Artista su Leonardo*, The Armand Hammer Foundation, Edizioni della Bezuga, 1993
TAYLOR, John Russel. “*The Times Saturday Review*”, November 17, 1990
WARNER, Marina. “Paul Harbutt: New Paintings 1991-92”, *exh. cat., Thomas Gibson Fine Art*, 1993

Name No and Aliases	John Greening 5997
Description:	
Age (on discharge)	11
Height	4ft 4 1/4
Hair	Lt Brown
Eyes	D Grey
Complexion	Fresh
Where Born	Mortlake
Married or Single	Single
Trade or occupation	None
Distinguishing marks	Scar on forehead
Address at time of apprehension	1 Senior Place, Mortlake
Place and date of conviction	Richmond 10 June 73
Offence for which convicted	St[ealin]g a Q[uar]t[er] of Goosberries (growing)
Sentence	1 Cal[endar] M[on]th H[ard] L[abour] & 5 years Re[form]itor[y]
Date to be liberated	17 Jul 73
Indended residence after liberation	Boleyn Castle, East Ham, Essex

Previous Convictions:
Summary
11 March 71 St[ealin]g coal J.O.A. 10 Days H[ard] L[abour] or 10/- Richmond 1
5 Feb 73 St[ealin]g coal
St[ealin]g coal
2 cal[endar] mo[nth]s H[ard] L[abour] & whipped Richmond
By Jury

Nome N. e Pseudonimo	John Greening 5997
Descrizione:	
Età (dichiarata)	11
Altezza	1,30 m
Capelli	Castano ch.
Occhi	Grigio sc.
Carnagione	Chiara
Nato a	Mortlake
Stato civile	Celibe
Professione	Nessuna
Segni particolari	Cicatrice sulla fronte
Indirizzo alla data dell'arresto	1 Senior Place, Mortlake
Luogo e data della condanna	Richmond 10 June 73
Reato commesso	Furto di 1/4 di Uva spina dalla vite
Sentenza	1 mese di lavori forzati e 5 anni di riformatorio
Data di rilascio	17 Luglio 73
Residenza prevista dopo il rilascio	Boleyn Castle, East Ham, Essex

Condanne precedenti:
Elenco
11 Marzo 71 Furto di carbone J.O.A. 10 Giorni di lavori forzati o 10/- Richmond 1
5 Feb 73 Furto di carbone
Furto di carbone
2 mesi di lavori forzati e frustate Richmond
Il Giudice

323
4

Name No John Greening 5997

und Aliases.

Description

Age (on discharge)

Height

Hair

Eyes

Complexion

Where born

Married or Single

Trade or occupation

Distinguishing marks

11

4 ft 4 1/4

Lt Brown

D Grey

Fresh

Mortlake

Single

None

Scar on forehead

Address at time of apprehension

1 Senior Place, Mortlake

Place and date of conviction

Richmond 10 June 73

Offence for which convicted

St[ealin]g a Q[uar]t[er] of Goosberries (growing)

Sentence

1 Cal[endar] M[on]th H[ard] L[abour] & 5 years Re[form]itor[y]

Date to be liberated

17 July 73

Intended residence after liberation

Boleyn Castle, East Ham, Essex

Previous Convictions

Summary

11 March 71 - St[ealin]g coal J.O.A. 10 Days H[ard] L[abour] or 10/- Richmond 1

5 Feb 73 St[ealin]g coal

5 Feb 73 St[ealin]g coal

2 Cal[endar] M[on]th H[ard] L[abour] & whipped Richmond

By Jury

Remarks, antecedents &c.

Re-arrested 5 April 73





