

anatomy

Paul Harbutt
Anatomy

unosunove
arte contemporanea
Via degli Specchi 20
00186 Roma
tel
email

March 1th 2007
April 18th 2007

graphic design
Peppe Clemente,
studio cheste venezia

printer
Grafiche Veneziane, Venezia

Text of Raffaella Guidobono
translated by Taddeo Harbutt.
Text of Cheryl Kaplan
translated by Julian Pio

© 2007
Paul Harbutt
Galleria Unosunove

5 Paul Harbutt
Raffaella Guidobono

13 Remains of the day:
The work of Paul Harbutt
Cheryl Kaplan

25 Paul Harbutt

45 Biografy



Run Rabbit Run
oil, mixed media on canvas
155 x 183 cm
2000

The visionary work of Paul Harbutt seems to provide us with an interpretation of the future: strung between harmony and dissonance, possessed of magical qualities with a dreamlike abstraction and therefore no rules. It is useless to search for metaphors for this dream narrative.

An unusual fluidity runs through the cycle of new works with unpredictable rhythm, like a waterfall. Like water, the resin seems to freeze and crystallize the work under a living layer. Painted with luminous colours it plays with solid dimension, floods the mythology and encloses it in personal journeys and everyday events.

The relationship between the subjects is both dialectic and aesthetic, never didactic, even though the backgrounds are atlases, scholastic biology charts and zoological studies which the artist has collected and kept to layer his canvases, ready for new ideas.

Currents, rivers in full flow, seas, streams, destined to re-emerge silent and present. The materials used are limited to recurrent signs of painted water or sealed under a glass-like film. Adolescence is another conceptual thread perpetuated through a clear and unconscious idea of death represented as skeletal figure which glows absurdly in red splendour.

The materials used by the artist in the past are reused limitlessly, yet they still surprise. The story which he tells are like a dynamic tension between David Salle and Frida Kahlo with a backwards glance towards Surrealism and a creative freedom of proportion. Traditional draftsmanship is wedded to critical and radical content. Puns and irony are constant and marked. The works are hypertexts with a symbolic backbone, visions to test our own knowledge but which are not intended as lessons, only as self-reflections.

The installation is powerful but never invasive, thanks to the special effects of resin and glitter, and the whole is perfectly conceived. The imperceptible tension at the heart of the painting never detracts from its beauty. We are surrounded by the strangeness of the everyday, and the development of esoteric and adventurous situations allows for coexistence of enchantment and paradox.

Often autobiographical, the subject completes a journey in time via old nursery rhymes, whose playful overtones ring deliberate and macabre, similar to a child's ability to live the idea of death. *Three blind mice see how they run / they all run after the farmer's wife / who cut off their tails with a carving knife / did*

Una resina trasparente aderisce alla tela e ne esalta il contenuto come una sfera di cristallo. Il lavoro di Paul Harbutt è visionario e sembra fornire interpretazioni del futuro: vive di consonanze e dissonanze, propensioni al magico, astrazione onirica e, pertanto, nessuna regola. La situazione narrativa del sogno qui non esiste, inutile insistere nel cercare metafore.

Una fluidità anomala percorre il ciclo dei nuovi lavori con ritmo imprevedibile, tipico di una cascata. Come l'acqua, la resina sembra ghiacciare, cristallizza l'opera sotto uno strato vivo, dipinto a colori luminescenti e di nuovo contraddice la dimensione solida, investe a ondate la mitologia e la fissa dentro viaggi privati e fatti quotidiani.

La relazione tra i soggetti è dialettica ed estetica al contempo, mai didattica, benchè i fondi preparati siano mappe geografiche, tabelle scolastiche naturalistiche, studi di biologia e zoologia che l'artista ha ereditato raccolto e custodito per sedimentarli sulla tela, pronti a ricevere altri spunti.

Correnti, fiumi in piena, mari, sorgenti, corsi d'acqua carsici, destinati a riemergere silenziosi e presenti: il corredo materico è limitato ad alcuni segni ricorrenti fatti di acqua dipinta o suggellata da una pellicola vetrosa. L'altro *fil rouge* concettuale è l'adolescenza, perpetuata attraverso una chiarissima e incosciente idea della morte, sotto il dominio di una statua ossea che rifulge di rosso splendore e sdrammatizza.

I supporti utilizzati dall'artista in precedenza sono ri-utilizzati senza limiti e possono tuttora sorprendere. Il racconto che ci consegna è una sorta di tensione dinamica tra David Salle e Frida Kahlo con uno sguardo indietro verso il Surrealismo in una libertà smodata nelle proporzioni tra le figure. Il disegno tradizionale si sposa al suo contenuto critico e radicale, il doppio senso, l'ironia e l'autoironia sono costantemente sottintesi ed esaltati. Sono ipertesti con una spina dorsale simbolica, visioni per indovinare quale grado di conoscenza possiamo vantare su noi stessi, ma che non intendono insegnare nulla. Solo mostrarsi. L'impianto è potente, mai invadente, la grazia degli effetti speciali di resine e glitter è perfettamente congegnata, nessuna allegoria o simbolismo complesso intacca la suggestione del gioco quale perno intorno a cui ruota la lettura dei lavori. L'impercettibile tensione all'interno del dipinto non si sovrappone mai alla sua piacevolezza. Siamo accerchiati, avvolti, sovrastati dalle stranezze del quotidiano e la messa in



No Tears
casein, mixed media on canvas
71 x 94,5 cm
2004

Sacred Cow
oil, mixed media on canvas
85 x 100 cm
2006

Roast Boeuf
oil, mixed media on canvas
110 x 160 cm
2005

you ever see such a thing in your life as three blind mice... like a dark fairy tale from the Brothers Grimm. The most spectral rhyme shines from under a layer of glass, an anthem to the new materials here used with a spontaneous perspective.

The same goes for the skeleton in the cupboard: it need not be frightening. *Skeleton in the Cupboard* creates a new internal geography within the painting. Here the resin surfaces like a river in full flood and at the same time provides us with a magical resting space.

The new works are filled with rodents and esoterism, water and irony. Isolated segments of the body fill the paintings, veins and arteries pump blood but do not dwell on the brutal and terminal aspects of death. An enormous skeleton shadows the gallery and all of us. Inevitably if we in Italy invoke the names of De Dominicis, and more recently Piero Calignano, Paul Harbutt replies that there cannot be such a thing as copyright for the human skeleton because we each own one. However, it is possible to use it, reproduce it, and in this specific case elevate it to museum format and cover it in red glitter.

In another painting, *For Honour and Love*, six books locked in time, emerge from the canvas like a warning without judgement. The censored books are themselves sculptures, the pages locked by censorship.

The prepared backgrounds clearly offer reflections of other paintings previously completed. The artist plays a solo alongside the creatures that inhabit the earth and describes the cataclysms which constantly threaten to overshadow our common sense. His most touching work is a homage to Frida Kahlo, tragically impaled in a tram accident.

Her senseless, bloody body was found covered in gold dust fallen from the bag of a fellow traveller. Grievously wounded she was no longer able to have children yet shone in radiant gold. The painting depicts a medieval instrument of torture, although resembling a pair of stockings laying on a botanical chart, which when observing closely is in fact a diabolical machine resting on a medical chart, amplifying the idea of the secular as well as the divine.

On the same voyage the artist provokes other reactions between personal history and revisited news. An ancestor departed for America and left without warning: the postcard that he wrote to me is at the centre of a canvas inside the canvas, surrounded by what seems like a rendezvous. Paul Harbutt beco-

scena di situazioni esoteriche e avventurose, permette la convivenza di incanto e paradosso.

Spesso autobiografico il discorso sotteso compie un viaggio a ritroso per andare a suggerire vecchie cantilene e rappresentarle in chiave ludica, quasi didascalica in questo caso, per poi spiazzarci di nuovo nell'uso deliberato del macabro, simile alla capacità dei bambini di vivere l'idea della morte.

Three blind mice see how they run / they all run after the farmest wife / who cut off their tails with a carving knife / did you ever see such a thing in your life as three blind mice... Come una fiaba nera dei fratelli Grimm. la più spettrale rima possibile rifulge sotto uno strato vitreo, inno ai nuovi materiali qui impiegati con una spontanea prospettiva,

Stesso discorso per lo scheletro nell'armadio: non è necessario sia spaventoso. *Skeleton in the Cupboard* fissa nuove geografie interne del dipinto. Qui la resina si affaccia come un fiume in piena che sta per superare gli argini, mentre al contempo ci permette di sostare in un sogno che all'aspetto magico tutto concede.

Il ciclo dei lavori è stracolmo di roditori e aldià, ma anche acqua sorgiva e ironia. Punti di vista sparsi per tutto il corpo si traducono in vene e arterie che traghettano il sangue ovunque, senza mai sfiorare l'aspetto bruto e terminale della morte abituata a stupirci. Un enorme scheletro sovrasta la galleria e tutti noi. Se inevitabilmente in Italia rievoca De Dominicis e, più di recente Piero Calignano, Paul Harbutt risponde che non può esserci copywright perchè tutti ne abbiamo uno. Possibile pertanto usarlo, riprodurlo e, in questo caso specifico, elevarlo a formato museale e ricoprirlo di lustrini rossi.

In un altro dipinto *For Honour and Love*, sei libri fermati nel tempo, emergono dalla tela come un monito senza giudizio, i libri censurati sono anch'essi sculture, con le pagine bloccate dalla scure della censura nelle varie lingue di appartenenza: tedesco, giapponese, inglese russo, sudamericano, arabo.

A dispetto della loro costruzione elaborata, i fondi preparati a lungo offrono con chiarezza le riflessioni sul linguaggio di altri quadri già compiuti. Bisogna soltanto allenare lo sguardo. L'artista si lascia andare ad un assolo di fronte alle creature che abitano il pianeta, e in controluce descrive i cat-



- Memories
oil, mixed media on canvas
74 x 116 cm
2004
- Slaves
oil, mixed media on canvas
85 x 100 cm
2006
- Twins
casein, mixed media on canvas
71 x 94 cm
2004
- Elements
oil, mixed media on wood
66,5 x 94,5 cm
2004

mes the watcher of a series of encounters between adults and childhood, and gives the adapt temperature to describe an atlas of people in constant making. One's eye tries to capture all the characters painted crossing an early morning square, framed by the detail of the surrounding houses taken from an engraving and corrected. Amongst the walkers in the background, an almost imperceptible man wrapped in a coat seems the ghost of a character found in previous paintings like an apparition of Hitchcock in one of his films. The richness of references reminds one of Truffaut film.

Between inheritance and possibility there is a constant relation. In *On the Road to Rome* the artist tests the pre-existing material, he reconsiders the origins of a symbol, re-inventing the function of a bronze head made by himself ten years earlier, creating a totally playful approach to painting-sculpture. Resulting in an exciting plastic collage that combines various pieces, amongst which sits a small 'camp' ceramic figure of Peter Pan wearing an elf's hat. Balanced on the foot of Peter is a small plastic toy head of a Roman centurion, with a small white ceramic head of a cherub resting by Pan's hand. These extra elements, fished from rubbish cans, are then precariously balanced on the bronze head which is centered on the painting.

Twins 2 adopts photographic immediacy and translates it to paint. Although the photograph dates back to '73, it is free from time annotations and the dynamics stem from the pace of the two young women who's stares read confidence and a healthy future. Twin sisters at the centre of an oval canvas, as if to decree in an egg the birth of a wonderful unknown.

The painting 'Water Diviner' is at once both embryonic and mature, and it appears that from a 'diviner's rod' flows a soothing liquid, that is capable of changing the human condition by a small conjuring trick, and keeping these tales vital.

© Raffaella Guidobono, 2007

acismi che si abbattono di continuo sul nostro buon senso. Il lavoro più toccante è una sorta di omaggio a Frida Kahlo. Non tutti sanno che il giorno del suo grave incidente venne letteralmente trafitta da una spranga di ferro uscita dai binari del tram sopra cui viaggiava. Il suo corpo privo di sensi e sanguinante venne trovato ricoperto di polvere d'oro sparsa durante l'impatto dalla busta di un viaggiatore sullo stesso tram quel giorno a quell'ora. Ferita tragicamente non avrebbe più potuto avere figli eppure splendeva di un giallo quasi visionario. Il quadro ritrae una macchina di tortura medioevale, o meglio, in apparenza raffigura un paio di calzari adagiati sul fondo di un erbario, che ad una più attenta analisi si rivela essere una tavola per studi medico-ginecologici sopra cui si staglia un meccanismo diabolico che amplifica l'idea di laico e divino al contempo.

Con il medesimo trasporto l'artista innesca altre reazioni tra storia personale e cronaca rivisitata. Un antenato parti per l'America e lasciò tutti senza spiegazioni: la cartolina vedutista che mai scrisse è al centro di un'altra tela nella tela e tutto intorno appare un giocoso *rendez-vous*. Paul Harbutt diventa il sensore percettivo di una serie di incontri tra età adulta e ritorno all'infanzia, e regola la temperatura più adatta a descrivere un atlante di persone in costante divenire. Una vista acutissima vorrebbe essere capace di vedere personaggi riprodotti nell'attraversamento mattutino di una qualunque piazza, disegnata nei dettagli di case ricavate da una incisione e in parte idealizzate. Tra le molte figure che camminano in background ce n'è una color mattone, avvolta dentro un cappotto, impercettibile e inventata ma identica alla figura di un uomo riprodotto in altri quadri del passato. Come una apparizione di Hitchcok in uno dei suoi film. E ricco di riferimenti interni come in un film di Truffaut.

Tra eredità e possibilità corre un rapporto continuo: *On the road to Rome* allena all'inedito permettendosi il lusso del ripensamento. L'artista sonda il mezzo pre-esistente, riconsidera le origini di un simbolo, rifonda la funzione di una testa di bronzo da lui scolpita dieci anni fa ci consegna un approccio totalmente ludico sulla tela-scultura. L'esito è un aggettante *collage* plastico di vari pezzi tra cui una leziosa ceramica che pare Peter Pan con le fattezze di un elfo, la testa di un putto ritrovata nell'immondizia, il capo di un centurione romano di plastica, tutti contemporaneamente appoggiati l'un

l'altro e perfettamente bilanciati a vicenda sopra il bronzo incollato al centro della tela.

Twins 2 adotta invece l'immediatezza fotografica tradotta in pittura. Nonostante l'immagine risalga al '73 le annotazioni spazio temporali sono assenti e il dinamismo dell'opera sta al passo del duo di giovani donne il cui sguardo preconizza un futuro salubre e ostenta disinvoltura nel portamento. Colte da uno scatto che somiglia a una folgorazione si concedono con incedere lento, figure gemelle al centro di una tela ovale, come a decretare in un uovo la nascita di un favoloso incognito.

L'opera *Rabdomante* ancora una volta embrionale e matura al tempo stesso, come se al culmine della frusta dalle cui bocche fluisce l'acqua sfociasse un fluido pacificante, per aggirare la legge umana con un piccolo *escamotage* in grado di appagare l'esigenza di favole tutt'ora pulsante.

© Raffaella Guidobono, 2007



The End of the World
casein, mixed media on canvas
90 x 125 cm
2004



When Paul Harbutt was sixteen he left Harrow School of Art in London where he had been studying since the age of twelve and got a job at Downton's Advertising in Fleet Street. It was 1963 and the graphic designer Eric Pulford had just purchased a controlling share at Downton's, which was to become the chief film agency in Britain, producing posters for the Odeon cinema chain, Universal, RKO, United Artists, British Lion, Columbia and Disney. Like a modern Dickens novel, Harbutt had been sent out into the world not of his own desire but because his family couldn't afford to keep him in school. His mother had worked in Klinger's, a factory that made stockings. Klinger's was located in the old Strand's Edmonton workhouse and the building, a parallel row of Gothic structures dating back to the 1870s. His father worked as a metal worker at the Enfield Rolling Mills factory. "It was a dangerous job as he had to work with forging metals. He once took me to the factory and the molten metals left a lasting impression on me. I have a real love of foundries."¹ Harbutt, who grew up in post-War England on the ground floor of a large Victorian house in the East End of London, spoke Cockney English as a child. There was no electricity, only gas lamps and the bathroom, well, that was outside. Harbutt has memories of the family radio running out of battery power. "It was a huge thing, the battery, that my father would have to get charged somewhere. I can see him pedaling off frantically in the night with the battery strapped to the back of the bicycle."² Later the Harbutts would move to council flats, England's answer to the better life, which as it turns out was more like *Bleak House* set in the twentieth century. In an effort to decorate, Harbutt's mother tacked up posters of Picasso's work, "which she painted over to give them a real look."³ But at Downton's, Harbutt's brush with Dickens was about to end through a chance encounter with a classic benefactor or two. (As for Downton's, by 1975 it would be purchased by Saatchi & Saatchi, the agency founded by Maurice and Charles. Charles would become the owner of the Saatchi Gallery and collector of the YBA's (Young British Artists) and other contemporary artists.) Meanwhile, Eric Pulford was about to provide an important cue to Harbutt's life in the form of an Italian named Renato Fratini, a.k.a. the man behind James Bond, well, the poster, that is. Fratini, like other Italian painters, including Arnaldo Putzu, had been hired by Downton's as part of a highly talented team of artists who came to England from Italy after the War. They worked around the clock,

A sedici anni Paul harbutt lasciò la Harrow School of Art di Londra dove aveva studiato dall'età di dodici anni e fu assunto dall'agenzia Downton's Advertising nella Fleet Street. Era il 1963 e il grafico Eric Pulford aveva appena acquistato la quota di maggioranza della Downton's, la quale divenne l'agenzia cinematografica più importante della Gran Bretagna, producendo manifesti per la catena dei cinema Odeon, Universal, RKO, United Artists, British Lion, Columbia e Disney. Come una moderna versione di un romanzo di Dickens, Harbutt, non per propria volontà, fu costretto a ciò dalle circostanze, dato che la famiglia non poteva permettersi di mantenerlo a scuola. Sua madre aveva lavorato da Klinger's, una fabbrica che produceva calze di nylon. Klinger's era situato in una vecchia zona denominata 'Strand's Edmonton, facente parte di un blocco di fabbricati posti parallelamente tra di loro di strutture di stile neogotico che risalivano intorno al 1870. Suo padre lavorava come operaio metalmeccanico nella fabbrica Enfield Rolling Mills . " Era un lavoro pericoloso poichè lavorava nel reparto fonderia. Un giorno mi portò in fabbrica e i metalli fusi mi rimasero per sempre impressi nella mente. Ho un'adorazione per le fonderie." Harbutt, che crebbe nell'Inghilterra del dopo-guerra, al piano terra di una grande casa vittoriana, nella zona dell' 'East End' di Londra, da bambino parlava l'inglese con la tipica cadenza 'cockney' (dialetto londinese). Niente elettricità, solo lampade a gas e il bagno era fuori casa. Harbutt ricorda quando si esaurivano le pile della radio di famiglia. "La batteria, era un affare enorme, che mio padre doveva far ricaricare da qualche parte. Mi ricordo quando, con frenesia, partiva di notte con la batteria legata sul retro della sua bicicletta." Più tardi gli Harbutt si trasferirono nelle case popolari, la risposta inglese per una vita migliore, che come risultò, pareva più come *Bleak House* riportato nel ventesimo secolo. Nel tentativo di decorare la casa , la mamma di Harbutt appendeva i poster di Picasso, " e li verniciava, per dargli un vero 'look'..." Alla Downton's, il pennello di Harbutt in associazione a Dickens volgeva al termine per un 'classico' caso fortuito di due benefattori. (La Downton, nel 1975 fu acquistata dalla "Saatchi & Saatchi " , l'agenzia fondata da Maurice e Charles. Charles sarebbe divenuto il proprietario della 'Galleria Saatchi' collezionista della 'YBA' (Young British Artists) ed altri artisti contemporanei.)



The Fisherman's Dream
oil on canvas
137 x 183 cm
1973

both at the agency studio and their homes, turning out film posters, book jackets and billboards like a high-speed chase. Fratini was best known for his illustration of the now famous 1963 Bond film, *From Russia With Love*, starring Sean Connery. You can almost hear the figures struggling in Fratini's action packed poster. It's filled with images of a belly-dancer, a helicopter landing, the Kremlin in the background and a woman strangling another as Bond coolly looks on, gun in hand. Putzu had earlier illustrated the 1961 Bond/Sean Connery classic, *The Frightened City* distributed by Rank Films in Italy. [Rank was also part of the Downton group.] Both artists were famous for an approach to illustration that featured high-tension scenes with silhouetted figures embedded in a collage of explosive jump cuts. In the 60s, Pulford, Putzu and Fratini were revolutionizing film posters in Britain and Europe, using techniques that came out of serious painting, from color to dramatic shifts of scale. They were also major contributors to the culture of British Pop. But it was Renato Fratini who was about to revolutionize Paul Harbutt's life, inviting him first to become his studio assistant and then introducing Harbutt to the *dolce vita* in Italy.

“At Downton's, I became the assistant to the Director who would send me to pick up the artwork of Renato. I'd get there and sometimes it wasn't finished, so I'd watch him work. Fratini had a tremendous affect on me. He was the first Italian that I came into contact with. It was the heyday of London. Fratini was married to a very elegant woman who was a fashion designer, so they came into contact with everybody. I met Peter Blake and people like that.”⁴ In 1961, Peter Blake, who later became a “Sir” and an RA (Royal Academician), exhibited with David Hockney and R.B.Kitaj at the ICA (Institute of Contemporary Arts) where he was first identified with the emerging British Pop Art movement. Later, in 1967 Sir Peter Blake designed the album cover for the Beatles' *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, using a mix of advertising imagery, silhouetted figures. collage, shifting scale and incorporating an iconography that ranged from wrestlers to Stan Laurel, Bob Dylan, Marlon Brando and Karl Marx plus a few starlets. Blake signed away the copyright to the album cover after being paid £200 for his work. But all you needed in those days was love— As Harbutt's time at Downton's was drawing to a close, it was Blake who helped him get into the Royal College of Art in London where Harbutt was to discover the work of DeChirico, Carrà, Morandi and the Metaphysical school of Italian painters.

Nel frattempo, Eric Pulford era in procinto di fornire a Harbutt lo spunto per cambiargli la vita, nella forma di un italiano, certo Renato Fratini, l'uomo dietro a James Bond , sarebbe a dire il poster, naturalmente ! Fratini, come altri pittori italiani, incluso Arnaldo Putzu, erano stati assunti dalla ‘ Downton's come un gruppo di artisti di grande talento che arrivarono dall'Italia nel dopoguerra. Lavoravano senza sosta, sia allo studio dell'agenzia che a casa loro, producendo cartelloni da film, copertine per libri e tabelloni pubblicitari, come ad una corsa ad alta velocità. Fratini era conosciuto per le sue illustrazioni dell'ormai famoso film di James Bond del 1963, *Dalla Russia con Amore* , con Sean Connery. Nel poster ‘d'azione' di Fratini, si possono quasi percepire i personaggi che si stanno dimenando. E' pieno d'immagini: di una danzatrice del ventre, un elicottero che atterra, il Cremlino nel sottofondo e una donna che cerca di strangolarne un'altra, mentre Bond con calma freddezza e pistola nella mano stà a guardare. Putzu aveva, in precedenza, illustrato un classico della serie Bond / Sean Connery del 1961, *La città impaurita* distribuita dalla Rank Films in Italia. [la Rank faceva parte del gruppo Downton's.]. Tutti e due gli artisti erano famosi per riuscire a svolgere illustrazioni che trattavano argomenti di grande 'suspence' con profili di figure incastrate in un collage di scene con salti esplosivi. Negli anni 60, Pulford, Putzu e Fratini stavano rivoluzionando i cartelloni da film in Gran Bretagna ed in Europa, sfruttando la tecnica che proveniva dalla pittura tradizionale, dal colore al cambio drammatico delle dimensioni. Furono le persone che maggiormente contribuirono alla creazione della cultura Pop Britannica. Renato Fratini stava per rivoluzionare la vita di Paul Harbutt, invitandolo dapprima a divenire un suo assistente e quindi presentandogli in un secondo momento *la dolce vita* in Italia.

“ A Downton's, divenni assistente al Direttore che mi mandava a recuperare i lavori di Renato. Arrivavo e a volte non aveva terminato, quindi mi soffermavo e lo stavo a guardare mentre lavorava. Fratini ebbe su di me un impatto incredibile. Fu il primo italiano con il quale venni a contatto. Erano i tempi della Londra, quando era in auge. Fratini era sposato ad una donna elegante, designer di moda, quindi erano in contatto con tutti. Incontrai Peter Blake e personaggi di quel tipo.” Nel 1961, Peter Blake, che successivamente divenne 'baronetto' con il titolo di “Sir” e un RA (Royal Academician – Accademico della Casa Reale), esibì le sue opere con David Hockney e



Flight
casein on paper
28 x 38 cm
1968
The Shepherdess
oil on canvas
138 x 183 cm
1979
Roman Baths
oil, encaustic on canvas
182 x 182 cm
1979

After graduating from the Royal College in 1970, Harbutt immediately went to New York with his first wife, Claudia Leacock. Harbutt already had a serious interest in the abstract films of Stan Brakhage and others, but it was through Claudia Leacock’s father, Richard Leacock, a renowned British documentary filmmaker who developed the American version of *cinema verite* known as *direct cinema* that Harbutt was to have a more direct relationship with the medium. In 1969, Leacock was invited to start the documentary film department at MIT, (Massachusetts Institute of Technology), in Boston, which he chaired until 1988. Leacock was the master of the hand-held approach to documentaries, using the Porta-Pack and super 8 cameras among others. Harbutt’s first film project was the creation of a film for the theater production of composer Richard Peaslee’s song cycle *Of Love and War* that played at the Lenox Art Center in Massachusetts in 1972. While Harbutt ultimately chose painting over film, his interest in film had an important impact on how he was to work visually. As Richard Leacock has expressed: “Filming is searching for and capturing the ingredients with which to make sequences. You are not going to get *the whole thing*, you are lucky to get fragments, but they must be captured in such a way that you can edit. If there is dialogue you know that editing is more restricted and you must find ways to deal with this problem without recourse to that dreadful concept: the *cut away*.”⁵ In Harbutt’s case, the process of collecting and editing the fragments informs both his biography and visual work.

Starting in 1976, Harbutt began a series of long stays in Italy that lasted through 1984, followed by jaunts back to England and to the States, and it was his first exhibition in Rome in 1976 that was decisive. The show included works influenced by Matta, Gorky, Miro and Nick Carone with residual influences from Italian painting of the 1300-1400s. Early on, Carone had talked extensively to Harbutt about Matta, whom Carone had first met after the War in Italy.⁶ Carone, who was also a close friend of DeKooning, Pollack and Rothko, had been a student of Hans Hoffman and had also known Arshile Gorky. Matta lived in Rome from 1948 to 1955 where he and Carone were to become life-long friends. Later, Matta lived about six houses away from Harbutt in London on Edward’s Square. Hockney lived in back of Matta, and so the neighborhood went. But it was Nick Carone’s friendship and work that has remained most

R.B.Kitaj alla ICA (Istituto di Arte Contemporanea) dove fu dapprima identificato con il movimento emergente del Pop-Art britannico. Più tardi, nel 1967 Sir Peter Blake disegnò la copertina dell’album *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dei Beatles, facendo uso di un mix di immagini pubblicitarie, profili di figure, collages, cambio di dimensioni e includendo un’iconografia che variava dai lottatori a Stan Laurel, Bob Dylan, Marlon Brando e Karl Marx più alcune attrici di grido. Blake rinunciò ai diritti d’autore, dopo aver ricevuto £200 (sterline) per il suo lavoro ! Tutto ciò che si voleva in quei giorni era un po’ di riconoscenza. Si stava concludendo la permanenza di Harbutt presso la Downton, fu Blake che lo aiutò a entrare nella Royal College of Art a Londra dove Harbutt scoprì le opere di De Chirico, Carrà, Morandi e la Scuola di Metafisica dei pittori italiani.

Laureatosi alla Royal College nel 1970, Harbutt si recò subito a New York con la sua prima moglie, Claudia Leacock. Harbutt sviluppò un serio interesse per i film astratti di Stan Brakhage e altri, ma fu attraverso il padre di Claudia, Richard Leacock, un famoso produttore di documentari, che sviluppò la versione americana del *cinema verité* conosciuto come *direct cinema* dove Harbutt avrebbe avuto un più diretto contatto con i media. Nel 1969, Leacock fu invitato ad iniziare il dipartimento del film documentaristico alla MIT (Massachusetts Institute of Technology), a Boston, cattedra che tenne fino al 1988. Leacock era il maestro delle riprese tipo “ manuale”, fra le altre usava cineprese tipo Porta-Pack e Super 8. Il primo progetto cinematografico di Harbutt fu la creazione di un film per la produzione teatrale del ciclo di canzoni del compositore Richard Peasleehe di *Of Love and War* (D’amore e di Guerra) che fu girato alla Lenox Art Center di Massachusetts nel 1972. Sebbene Harbutt, alla fine, scelse la pittura piuttosto che i film, il suo interesse nel mondo della ripresa ebbe un’importante impatto su come lavorare visualmente. Come diceva Richard Leacock : “Filmare è la ricerca e la cattura degli ingredienti per compiere le riprese. Non riuscirai a cogliere *tutto quanto*, sarai fortunato se riesci ad avere qualche frammento, ma devi ‘catturare’ in modo da poter terminare il montaggio. Quando c’è il dialogo, il montaggio è più difficile e devi trovare i modi per ovviare questi problemi senza ricorrere a quel concetto tremendo : *il taglio*.” Nel caso Harbutt, il processo di cogliere e montare i frammenti, tiene informati sia la sua biografia che il suo lavoro visi-



Falling Angel II
casein on paper
33 x 50 cm
1980
The Master of Sicellino
oil on canvas
45 x 55 cm
1980
The Composer
oil on canvas
40 x 49 cm
1980

important to Harbutt. Carone, in fact, found a house for Harbutt in Montecastello di Vibio where Harbutt lived until recently along with his residence in Rome. It was Carone's incisive and deep immersion in painting that has had a significant impact on Harbutt. Putting aside the literary glamour that comes with being an ex-patriot on the run, Harbutt was living globally in a world that wasn't yet global.

In *Infancy and History*, the philosopher Giorgio Agamben talks about a story by the German novelist Johann Ludwig Tieck titled *Das Lebensüberflüss* (*Life's Superfluity*) where “two penniless lovers gradually renounce all possessions and outside life to the point where they're closed up in their room. ...When they can no longer find wood for fuel, they burn the wooden ladder connecting their room with the rest of the house, and are left in isolation from the outside world.” The ladder, representing experience is eliminated. Agamben continues: “experience is incompatible with certainty, and once an experience has become measurable and certain, it immediately loses its authority.”⁹³ In a way, the life of the ex-patriot is that closed off room. Curiously, many of Harbutt's images are filled with ladders or broken ladders. The job of Harbutt the ex-patriot has been to reject the authority of measurable limits, to defy by ignoring the tradition of standard boundaries and borders. Harbutt's biography, like his art, is an anti-biography, a series of experiences meant to disinform each other. Each event switches on or off as if it were a free radical or modular part trying itself out in a world that may not be all that cohesive after all.

Some of Harbutt's earlier images are often characterized by swollen, painterly figures trapped and fused in each other's bodies, like *Falling Angel*, 1975 or later with *Woman With A Mirror*, 1993. These works and others of that period were often stylized homages to Picasso's contortions, with oblique references to Balthus' square-shouldered pedestrians as typically depicted in Balthus' *The Street*, 1933. Other works by Harbutt, like the *Master of Sicellino*, 1980, set up a composition based on partially floating components, as in a red, Miro-esque shape that swims or floats below a formally painted portrait of the double-chinned Master. In *Carrying the Icon*, 1986, Harbutt begins to release his classic British humor. Two men with feathers in their hats politely hold a portrait of a lady while a shorter, bare-chested man squats under the weight of her. The squatting man uses all his strength to keep the lady upright. The work references painters

vo. Nel 1976, Harbutt iniziò a trattenersi a lungo in Italia fino a tutto il 1984, con sporadiche visite in Inghilterra e negli Stati Uniti , e fu la sua prima esposizione a Roma nel 1976 che fu determinante. La mostra incluse anche lavori che presero spunto da Matta, Gorky, Miro e Nick Carone, e con qualche residua reminiscenza della pittura italiana del 1300-1400. Tempo addietro, Carone parlò a lungo ad Harbutt di Matta, il quale, Carone, aveva incontrato per la prima volta nel dopo-guerra in Italia . Carone, il quale era intimo amico di De Kooning, Pollack e Rothko, era stato uno studente di Hans Hoffman e conobbe pure Arshile Gorky. Matta visse a Roma dal 1948 al 1955 dove lui e Carone divennero amici per tutta la vita. Più tardi, Matta visse a sei isolati da Harbutt a Londra in Edward's Square. Hockney viveva dietro a Matta, quindi nelle vicinanze. Fu però l'amicizia e e il lavoro di Nick Carone che rimasero impresse ad Harbutt. Carone infatti, trovò una casa per Harbutt a Montecastello di Vibio dove lui ha vissuto fino a poco tempo fa insieme alla propria residenza a Roma. Era stato l'influsso della totale ed incisiva immersione di Carone nella pittura, che ha contribuito ad avere un impatto significativo su Harbutt. Mettendo da parte la 'glamour' letteraria che si presenta quando divieni un esule sempre in corsa, Harbutt stava vivendo globalmente in un mondo non ancora globalizzato.

In *Infanzia e Storia (Infancy and History)*, il filosofo Giorgio Agamben parla di una storia del romanziere tedesco Johann Ludwig Tieck intitolato *Das Lebensüberflüss* (*Il superfluo della vita*) dove “due innamorati squattrinati rinunciano gradualmente a tutti i propri beni e la vita esterna al punto che si rinchiudono nella propria stanza.....Quando non trovano più legna da ardere, bruciano le scale in legno che comunica la loro stanza con il resto dell'appartamento, rimangono così isolati dal mondo esterno” Le scale , che rappresentano l'esperienza, vengono eliminate. Agamben prosegue: “l'esperienza è incompatibile con la certezza, e una volta che l'esperienza diviene misurabile e certa, perde immediatamente la propria autorità.” In un certo senso, la vita dell'esule è quella stanza isolata. Curiosamente, molte immagini di Harbutt sono piene di scale o scale rotte. Il lavoro di Harbutt, l'ex-patriota, è stato quello di rifiutare l'autorità della limitazione, di sfidarla, ignorando i confini degli standard tradizionali. La biografia di Harbutt, come la sua arte, è un'an-



Wrong Number
oil and wax on canvas
180 x 220 cm
1981
The Red Curtain
oil on canvas
100 x 121 cm
1987
Forbidden Fruit
oil on canvas
98 x 136 cm
1986-7

like DeChirico and Sironi who employed a stiff, awkward technique to present an inventory of isolated events and sub-plots. Harbutt's early work reflects this visual strategy.

In the *Red Curtain*, 1987, Harbutt further defines his language, again referencing Italian Metaphysical painters, (namely DeChirico and Carrà between 1910 to 1920). While the painting's surface remains uniform in texture, it is Harbutt's use of isolated elements that starts to organize and re-invent his paintings. An artichoke, like a ticking bomb, sits on a windowsill that houses a suspect character seen in profile. A red curtain swings down, slightly touching a tower with a classic Italian arch. A chalice/trophy sits on a ledge as if it's lost its footing. *Red Curtain* is melancholic, funny and highly animated. Like the Metaphysical paintings, *Red Curtain* makes little linear narrative sense. The painting functions more like a short animated film where the viewer jumps from one event to another as if in a chase scene. While an earlier work, *The Roman Bath*, 1979-1980 presents multiple characters and events, the painting follows the convention of populating hierarchies and alternating planes associated with the work of Piero della Francesca and other Italian Renaissance painters, though Harbutt's style of painting is flatter.

Throughout Harbutt's early work, his use of color tends to favor choices found in the works of Italian painters, from Signorelli to Carrà. But Harbutt's preference for all things Italian ultimately masks an essentially English quality, which is the ability to juxtapose melancholy with the macabre by way of tremendous wit. "My characters are my ex-wives, lovers, children, my wife. In the earlier work, I arrived at the images automatically. Matta said to me that's a bit like being a chicken with its foot nailed to the ground, you can go around in circles. He had very clear ideas about his paintings even though they were abstract. He had a narration in his head before he started working. He told me that one day he went out and ran into a dealer, and that while talking to him there was a car crash and the dealer had an African sculpture he offered Matta in exchange for a painting, so he traded it for a painting which he went and painted. Matta had ideas he narrated."⁹

Like Matta, Harbutt values the combustible intake of the universe, using the anxieties of everyday life as his set-ups. In *Notebooks 1986-1996* and especially in *Sixteen Dangers of Life*, 1996 Harbutt's work becomes a series of portable

ti-biografia, una serie di esperienze con l'intento di disinformarsi a vicenda. Ogni evento si accende o si spegne come se fosse una libera parte radicale o modulare che tenta di sperimentare se stessa in un mondo che potrebbe non essere molto coesivo, dopo tutto.

Alcune delle prime immagini di Harbutt, sono spesso caratterizzate da figure gonfie e sofferte, intrappolate e fuse nei corpi di l'un l'altro, come ne *L'angelo Cadente (Falling Angel)*, 1975, o più tardi con *Donna Con Uno Specchio (Woman With A Mirror)*, 1993. Questi lavori e altri dello stesso periodo erano molto spesso omaggi stilizzati alle contorsioni di Picasso, con riferimenti trasversali alle spalle squadrate dei pedoni di Balthus, come si possono notare ne *La Strada (The Street)* di Balthus, 1933. Altre opere di Harbutt, come *Il Maestro di Sicellino (Master of Sicellino)*, 1980, fece una opera basata in parte da composizioni sospese, come in una forma rossa Miro-esca che nuota o galleggia sotto un ritratto formale del Maestro dal doppio mento. Ne *Portando L'icona (Carrying the Icon)*, 1986, Harbutt inizia la sua produzione dal classico humour britannico. Due signori con piume nei rispettivi cappelli, con garbatezza tengono un ritratto di una gentildonna, mentre un uomo a petto nudo, di statura più bassa è in ginocchio sotto il peso della signora. Si nota lo sforzo immane dell'uomo per tenere la signora in posizione eretta. I suoi lavori si riferiscono a pittori come De Chirico e Sironi che adoperavano una tecnica rigida e scomoda, per presentare un inventario di eventi isolati e piccole trame. Le prime opere di Harbutt riflettono questa strategia visiva.

Nella *Tenda Rossa (The Red Curtain)*, 1987, Harbutt prosegue a definire il proprio linguaggio, continuando a far riferimento a pittori della Metafisica (De Chirico e Carrà per il periodo tra il 1910 e il 1920). Mentre la struttura della superficie dei suoi quadri rimane uniforme, è l'uso che Harbutt fa degli elementi isolati che inizia ad organizzare e riinventare la propria pittura. Un carciofo, come una bomba a tempo, è posta su un davanzale ove si scorge il profilo di un personaggio sospetto. Una tenda rossa penzola giù, toccando una torre con un classico arco. Un calice/trofeo posto su un ripiano come se avesse perso il punto d'appoggio. La *Tenda Rossa* è melanconico, divertente e molto animato. Come i dipinti Metafisici, *La Tenda Rossa* non ha una tematica lineare. Il quadro è come un cortometraggio animato dove lo spettatore salta da una scena all'altra come in una scena da inseguimento. Mentre in



The Conversation
oil on canvas
98 x 136 cm
1987
Carring the Icon
oil on canvas
62 x 79 cm
1987
No. 26
oil on canvas
35,5 x 45,5 cm
1987

theaters or miniature events that feel as if they're hand-carried from town to town. Harbutt is his own town crier, shouting, barking or blaggering. Hope and desperation are notoriously combined. The caller demands the viewer's attention and then, as if fooled by happenstance, events reach a faulty pitch from which the viewer is suddenly made complicit. In *A Dangerous Game*, a man is hanging himself. The chair is tipped over as if by mistake. His legs dangle mid-air. His jacket is buttoned and he's wearing stockings and lady's pumps. In *A Thief of Children*, a character out of *Oliver Twist* is hauling away the kids. They are stuffed into the man's pockets like small change. One poor baby (real or fake) is dropped on the ground. Others are carried hobo-style in a sack over the man's shoulders. Harbutt's ability to combine melancholy, wit and the ridiculous also comes out of a love of grand gesture and the particular spills and turns that come out of the history of work by Goya, especially in the *Disasters of War* series, (1810-1820). Each of Goya's eighty-two prints represents a consequence. These are not morality tales, but deeply macabre actions that appear in the form of an amusement, especially because they are drawn as cartoons. Goya was also fond of lunatics: people made crazy or those on the verge. Harbutt is also attracted to the fringe, both as an element of the theatrical, but also as a way of accepting and noting that which is haphazard and confused in the everyday world. In his later work, Harbutt often uses an illustrational method, which, in some ways, references his earlier exposure at Downton's, combined with his formal training in drawing both at the Harrow Art School and at the Royal College of Art. *Notebooks* contain sketches that have the signature of Balthus' drawings for *Wuthering Heights* where sharp, precise lines carve out local tales or events as characters or landscapes get into trouble, often in sequential order, plummeting from one bad situation to the next. Harbutt often shows disappointed or frustrated lovers, figures on the run or furniture being tossed about. These are situations that jocular as they are, require an almost mechanical resetting. Pressing play is sometimes not enough. Even in the rather simple sketch, *Man With Girl*, there is a hierarchy of despair and obedience between the figures. This purposeful choreography permits the viewer to see through and inside of the multiple timelines — something Harbutt would later adopt more frequently in more recent work like *Run Rabbit Run* done in 2000. "Run Rabbit Run is pretty macabre. It's about a hunter trying to shoot a rabbit

un'opera precedente, *Il Bagno Romano (The Roman Bath)*, 1979-1980 presenta molteplici caratteri ed eventi, l'opera segue la convenzione di molteplici gerarchie e livelli che si alternano, che si riallacciano alle opere di Piero della Francesca e altri pittori del Rinascimento, anche se lo stile di Harbutt's è più piatto. In tutti i primi lavori di Harbutt, l'uso che lui fa del colore tende a favorire scelte che si possono trovare nei dipinti di pittori che vanno da Signorelli a Carrà. La scelta di Harbutt per tutto ciò che è italiano nasconde in ultima analisi una qualità squisitamente inglese, che è l'abilità di sovrapporre la melanconia al macabro, con incredibile spirito. "I miei caratteri sono le mie ex-mogli, amanti, figli, mia moglie. In opere precedenti, giungevo alle immagini automaticamente. Matta mi disse che è un po' come essere una gallina con la zampa inchiodata per terra, ti giri intorno senza fermarti. Lui aveva le idee molto chiare su come doveva dipingere, anche se i suoi quadri erano molto astratti. Aveva già tutto svolto in testa prima ancora di incominciare. Mi disse che un giorno uscì e incontrò un mercante d'arte, e mentre gli parlava ci fu un incidente e il mercante d'arte offrì a Matta una scultura africana in cambio di una sua opera che lui andò a dipingere. Matta aveva idee che raccontava." Come Matta, Harbutt valuta l'assunzione dell'irascibilità dell'universo, sfruttando le ansie della vita di tutti i giorni come punti di partenza. In *Notebooks 1986-1996* e specialmente in *Sedici Pericoli della Vita (Sixteen Dangers of Life)*, 1996 i lavori di Harbutt diventano una serie di teatrini portatili o dei mini-eventi come se fossero portati a mano di città in città. Harbutt è il proprio venditore ambulante che grida, abbaia o sbraita. Speranza e disperazione sono notoriamente abbinati. Chi chiama richiede l'attenzione dello spettatore e quindi come ingannato dal caso, gli eventi raggiungono una certa stonatura della quale lo spettatore è reso complice. Nell'opera *Un Gioco Pericoloso (A Dangerous Game)*, un uomo s'impicca. La sedia è rovesciata come per sbaglio. Le sue gambe ciondolano a mezz'aria. La sua giacca è abbottonata e ha indosso calze di nylon e scarpette di vernice da donna. Ne *Il Ladro di Bambini (A Thief of Children)*, da un personaggio di *Oliver Twist* che stà trascinando via dei bambini. Altri bambini sono ficcati nelle tasche di quest'uomo come monetine. Uno di questi poveri fanciulli (veri o falsi) è lasciato cadere per terra. Altri sono infilati in un sacco sulle spalle di quest'uomo



Ivans Road
oil on canvas
220 x 300
1984-1997
Woman in a Landscape
oil on acid free board on aluminium panel
94 x 124 cm
1992
The Rose Curtain
oil on canvas
70 x 80 cm
1992
La Pizzica
oil on canvas
80 x 103 cm
1995-1997

and then the rabbit chases the hunter until the hunter falls over. There's an irony, but also a barb. The paintings look amusing, but there's something slightly raw. I like to mock. I think that's very English. It runs throughout Hogarth and Oscar Wilde who had a hook in his phrases that were amusing but always biting. It's a very strong part of English culture, the ability to have the rebuff at hand and quickly respond."¹⁰ That sense of wit and (self) mockery is also the trademark of the YBA's like Tracey Emin, Gary Hume, Sarah Lucas and Sam Taylor Wood. As Harbutt admits: "In recent years, I've allowed my Englishness to come back into the work. I've come to terms with my English heritage in the sense that I'm able to use it literally in the work."¹¹ As the English poet, Alexander Pope (1688-1744) wrote:

*Wit is like faith by such warm Fools profest
Who to be saved by one, must damn the rest.*

Harbutt's use of wit and his preference for tumbling theatricality is embedded in the folly of everyday life and appears with great frequency in his exhibition, *Anatomy*. However, Harbutt's timing and comic precision were already turning up full force by 2004 in his exhibition in Viterbo called *Memories*. In a work in that exhibition titled *Flowers and Leaves*, 2004, Harbutt assembles a collection of charts and body parts in order to mediate an otherwise frantic world. While the charts are simple diagrams of plants, they also are also place holders for the female anatomy. A man sticks his tongue out (or into) an entrance; a foot rests on the stigma (next to the germinating pollen) which resembles the fallopian tubes, a finger probes a passageway— Here, Harbutt's lexicon jams an antique form of drawing, i.e. the diagram, with commercial illustration, (the man's face, the foot, a breast and a hand). Harbutt acquired the first of these charts and diagrams from the Rome flea market in Porta Portese. The bulk of the charts were later given to Harbutt as part of a trade with Ferucio Storni, a collector from Firenze. In other works from the exhibition *Memories*, 2004, Harbutt incorporates charts and graphic elements, but buries them or embeds them into the paint. Sometimes the charts are silhouetted objects. In *Roast Boef*, 2004, for example, painterly gestures surround a figure mired in the surface, who is seen running across the painting with his hand in the air and a walking stick. Both the paint and the individual elements interrupt or continue a sequence. The stop/start action connects with the past, but then re-reroutes the present. The banter is

che assume la postura di un vagabondo. L'abilità di Harbutt di combinare la melanconia, uno spirito vivace e il senso del ridicolo proviene pure da un amore del grande gesto e le particolari sortite e cambi di direzione che provengono da una tradizione di lavoro del Goya, specialmente nella serie di dipinti intitolati : *Disastri Della Guerra (Disasters of War)* (1810-1820). Ognuna delle ottantadue stampe, rappresentano una conseguenza. Queste non sono storie moraliste, ma azioni profondamente macabre che appaiono in un formato divertente, anche perchè sono disegnate come delle vignette. Inoltre Goya amava i lunatici : persone che appaiono pazze o giù di lì. Harbutt è pure attratto da personaggi di natura estrema, sia per la teatralità, ma anche per accettare e puntualizzare tutto ciò che è casuale e confuso nel mondo di tutti i giorni. Nei suoi ultimi lavori, Harbutt spesso si esprime con un metodo illustratorio, in un certo qualmodo si nota l'influenza della sua prima esperienza presso l'agenzia Downton, collegata con ciò che apprese alle scuole di Harrow Art School e della Royal College of Art. *Notebooks* contengono schizzi che hanno la firma dei disegni di Balthus per *Cime Tempestose (Wuthering Heights)* dove il tratto tagliente e preciso riesce a mettere in risalto storie locali o eventi come caratteri e paesaggi, che si intersecano in ordine sequenziale, dove si precipita da una situazione negativa all'altra. Harbutt spesso mostra disappunto o innamorati frustrati, personaggi che corrono o mobili che vengono lanciati per aria . Queste sono situazioni che anche se all'apparenza sembrano scherzose hanno bisogno di una forma di riassetto di tipo meccanico. Premere il tasto 'play' talvolta non è sufficiente. Anche con uno schizzo molto semplice come con *Uomo con Donna (Man With Girl)*, c'è una gerarchia della disperazione e dell'obbedienza tra i personaggi. Questa coreografia finalizzata permette all'osservatore di scrutare attraverso e dentro i vari strati del tempo. – qualcosa che Harbutt più tardi adotterà con più frequenza in opere recenti come *Corri Coniglio Corri (Run Rabbit Run)* del 2000.

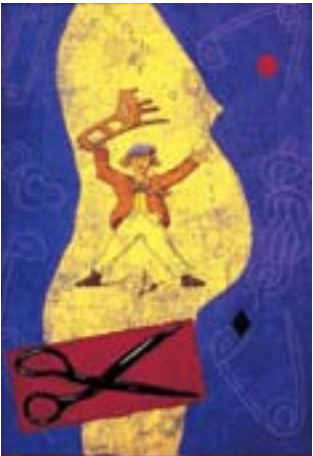
“*Corri Coniglio Corri* è piuttosto macabro. Tratta di un cacciatore che cerca di sparare a un coniglio, poi il coniglio insegue il cacciatore fino a che cade. C'è dell'ironia, ma anche dell'asprezza. Le opere sembrano divertenti, ma c'è qualcosa di un po' crudo. Mi piace beffare. Credo che sia un atteggiamento molto inglese. Si può ritrovare in Hogarth e in Oscar Wilde che aveva un



Some Girls are Naughty
oil on wood panels
107x300 cm
2001

endless. As Agamben is careful to point out: “Everything pertaining to play once pertained to the realm of the sacred... play preserves behavior that has ceased to exist... A look at the world of toys shows that children, humanity’s little scrap-dealers, will play with whatever junk comes their way, and that play preserves profane objects and behavior that have ceased to exist. ... Like bricolage, the toy, too uses “crumbs” or “scraps” belonging to other structural wholes.”¹² This realization also brings with it a certain sensation of sadness or loss. It is not merely the visual covering over of an image or part of an image, but a way of re-surfacing the surface, an act that strangely recalls an early act by Harbutt’s mother in her attempt to decorate and paint as she “re-surfaced” the surface of Picasso’s paintings. (The distinction too between decoration and painting or design and painting is an important one here as it applies to Harbutt’s work. These are ways of visually working that have followed Harbutt throughout his career.) Harbutt is pictorially aware of how the past interferes or changes the present. Harbutt is not simply the presenter of games or playful moments. He has arrived at the use of graphic elements having taken the long route. He blatantly disregarded the trend of British Pop Art in the 60s, having gone to Italy in pursuit of the art historical. Despite his vast training, in England and Italy, Harbutt’s visual decisions are curiously connected to the same conceptual ideas that guided Fratini, Putzu, and Blake. Harbutt’s interest in visual events combines a rare form of graphic skill and painterly information. As Agamben notes: “Play tends to break the connection between past and present, and to break down and crumble the whole structure into events.”¹³ Agamben’s perception reiterates Leacock’s notion of film as a way that purposefully fails at getting “the whole thing,” to end up with “fragments captured in such a way that you can edit.” Harbutt uses wit to dismantle ordinary visual continuity. The history of this action is, as Harbutt has mentioned, tied to the work of Hogarth, but also to the drawings of Honoré Daumier. (Harbutt’s drawing style also reveals a similar use and generosity of line and gesture to the French artist.) Daumier’s drawing, *Giocatori di Domino* shows three domino players: older men gently mistrusting one another, each holding their ground and yet staring in vain at the opponent in a cheating glance. The glance of approval or the need to seek approval is telling. Daumier’s players interrupt the game as part of the action of the drawing, but it also is part of how Daumier handles line. It’s a kind of dandyism

aggancio nelle sue frasi, che erano divertenti , ma sempre pungenti. E’ una parte preponderante della cultura inglese, l’abilità di rifiutare seccamente e rispondere prontamente.” Quella prontezza di spirito e la capacità di sapersi ridicolizzare è pure il marchio di fabbrica di personaggi del YBA come Tracey Emin, Gary Hume, Sarah Lucas e Sam Taylor Wood. Come ammette Harbutt: “ Di recente ho permesso alla mia indole inglese di tornare a farsi sentire, nel senso che riesco ad adoperarla letteralmente in tutto il mio lavoro” Come scrisse il poeta inglese, Alexander Pope (1688-1744): *L’ ingegno è come la fede da molti sciocchi caldeggiata Che per farsi salvare da una, deve maledire tutto il resto.* (*Wit is like faith by such warm Fools profest Who to be saved by one, must damn the rest.*) L’uso che Harbutt fa del suo ingegno è la sua preferenza per una teatralità precisa incastrata nella follia della vita di tutti i giorni e appare con molta frequenza nelle sue mostre *Anatomy*. Comunque il tempismo di Harbutt e una precisione comica erano già apparse in pieno svolgimento in una mostra di Viterbo del 2004 con il titolo *Memories* . In un’opera di quella mostra intitolata *Fiori e Foglie (Flowers and Leaves)*, 2004 Harbutt assembla una collezione di cuori e parti del corpo in modo da poter mediare un mondo altrimenti frenetico. Mentre i grafici sono semplici, i diagrammi delle piante sono ricettacoli per l’anatomia femminile. L’uomo tira fuori la lingua (o la infila) da o dentro un’accesso; un piede si posa sugli stigmi (vicino al polline fecondato) che assomiglia alle tube di fallopio, un dito sonda il passaggio— Qui , il lessico di Harbutt riafferma una forma didisegno dell’antichità : p.es. un grafico, con una spiegazione commerciale (la faccia dell’uomo, il piede, metà del petto e una mano). Harbutt acquistò il primo di questi grafici e diagrammi al mercato delle pulci di Porta Portese. La massa dei diagrammi furono consegnati a Harbutt come parte di uno scambio con Ferruccio Storni, un collezionista di Firenze. In altre opere della sua mostra *Memories*, 2004, Harbutt incorpora diagrammi ed elementi grafici, ma li sotterra o li conficca nella vernice. Talvolta i diagrammi sono soggetti visti di profilo. In *Roast Boeuf*, 2004, per esempio, gesti pittorici circondano una figura impantanata in superficie, che è vista correre attraverso il quadro con la propria mano in aria ed un bastone da passeggio. L’elemento pittorico e quello individuale interrompono o continuano la



Birth of a Bad Boy
oil on panel
156 x 208 cm
2001
Someone's Child
oil on canvas
168 x 214 cm
2001

that also appears in another of Daumier's lithographs from the 1852 series, *Souvenirs d'Artistes*, in the work: *I never laughed as much as I did at the funeral of Bourdin's daughter...* (*Henri Monnier*). Daumier's laughter is a mocking laugh, but it is also a kind of macabre recognition that the person, Bourdin's daughter, is no longer herself — that she's long gone. Agamben comments that "death's first result is to transform the dead person into a phantom, into a vague, threatening being who remains in the world of the living and returns to the familiar places of the departed one."¹⁴ These exits and entrances or false starts between the living and the dead, the past and the present show up with great frequency in Harbutt's exhibition *Anatomy*. The paintings use skeletal structures, human and animal, (some accompanied by sculptures cast in bronze) to signal life and the after-life, which is not necessarily a place as much as the remains of the day. In *Divine Water*, 2006 a divining rod, drawn in the shape of a wish bone, is pulled apart in gest. At the upper right corner, a rider is on his high horse. He is a young boy suspended in time. Below him, a landscape — a row of houses by the water. The painting, like others in the series, is mythic, hovering as it does between what stands for home and what doesn't.

Cheryl Kaplan is an artist, writer and producer based in New York.
Essay by Cheryl Kaplan
© Cheryl Kaplan 2007. All rights reserved.

1. Paul Harbutt in conversation with Cheryl Kaplan, Rome, January 2007.
2. Ibid
3. Ibid
4. Ibid
5. Richard Leacock in his essay *A Search for the Feeling of Being There*, May 20, 1997. <http://www.richardleacock.com/leackessays.html>
6. Nick Carone in conversation with Cheryl Kaplan in New York, February 10, 2007.
7. Johann Ludwig Tieck titled *Das Lebensüberflüss* (*Life's Superfluity*) in Giorgio Agamben's *Infancy and History*, translated by Liz Heron, published by Verso, London, New York, p.15
8. Giorgio Agamben, *Infancy and History*, translated by Liz Heron, published by Verso, London, New York, p.15
9. Paul Harbutt in conversation with Cheryl Kaplan, Rome, January 2007.
10. Ibid
11. Ibid
12. Giorgio Agamben, *Infancy and History*, translated by Liz Heron, published by Verso, London, New York, p.70
13. Giorgio Agamben, *Infancy and History*, translated by Liz Heron, published by Verso, London, New York, p.74
14. Giorgio Agamben, *Infancy and History*, translated by Liz Heron, published by Verso, London, New York, p.82

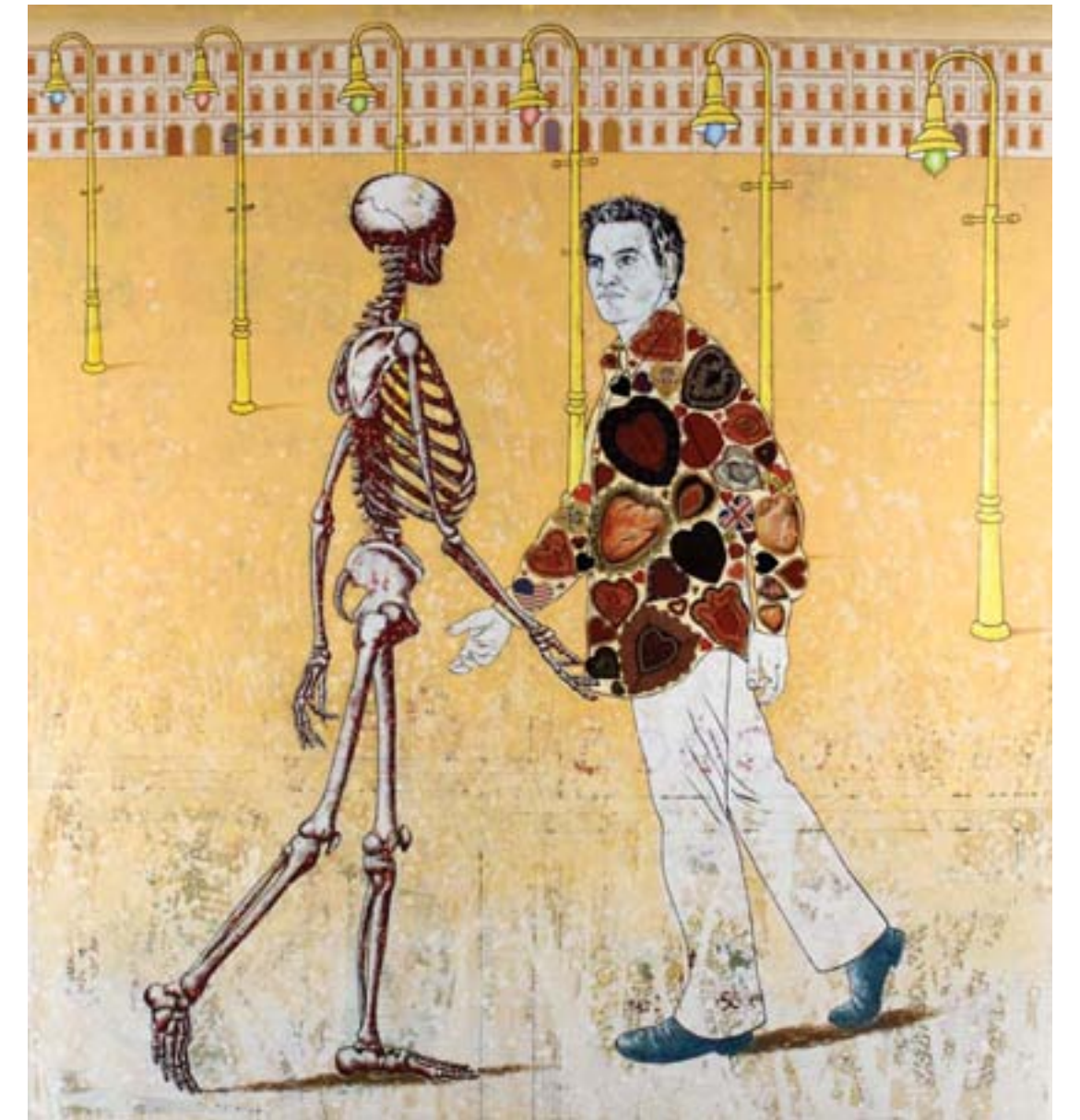
sequenza. L'azione di arresto avanti si collega con il passato, ma dopo torna al presente. La scanzonatura è senza fine. Come Agamben sottolinea: "Tutto ciò che ha appartenuto al gioco appartiene al mondo del sacro....il gioco mantiene un certo comportamento che ha cessato di esistere..... Come il bricolage, il giocattolo usa pure "briciole" o "frammenti" che appartengono ad altre strutture intere." Questa realizzazione porta con se una certa sensazione di tristezza o di perdita. Non è soltanto la copertura della visuale di un'immagine o parte di essa, ma un modo per ripassare la superficie, un atto che stranamente richiama ciò che fece la madre di Harbutt nel suo tentativo di decorare e verniciare, e allo stesso tempo rinnovava la superficie dei quadri di Picasso . (La distinzione pure tra decorazione e pittura o disegno e pittura è rilevante qui poichè si riferisce ai lavori di Harbutt. Questi sono i modi per lavorare visivamente che hanno seguito Harbutt in tutta la sua carriera. Harbutt è consapevole dal punto di vista pittorico di come il passato interferisce o cambia il presente. Harbutt non si limita a presentare i giochi o dei momenti ludici. E' giunto all'uso di elementi grafici avendo scelto la strada più lunga. Ha sfacciatamente ignorato il trend della Pop-Art britannica negli anni '60, avendo scelto di andare in Italia alla ricerca dell'arte storica. Nonostante la sua immensa esperienza, in Inghilterra e in Italia, le decisioni visive di Harbutt sono curiosamente collegate alle stesse idee concettuali che guidarono Fratini, Putzu, e Blake. L'interesse di Harbutt negli eventi visivi associano una rara abilità grafica e cultura pittorica. Come osserva Agamben : "Il gioco tende a rompere l'associazione tra il passato e il presente, e di frantumare e sbriciolare l'intera struttura, in eventi." La percezione di Agamben's reitera la nozione di Leacock del film che intenzionalmente fallisce di riprendere "tutto quanto" terminando con frammenti sufficienti per il montaggio." Harbutt usa il suo ingegno per smantellare l'ordinaria continuità visiva. La storia di questa azione è , come riferisce Harbutt, legata al lavoro di Hogarth, ma pure ai disegni Honoré Daumier. (Lo stile dei disegni di Harbutt, rivelano l'uso molto simile del tratto all'artista francese) I *Giocatori di Domino*, un disegno di Daumier, mostra tre giocatori di domino: anziani diffidenti, ognuno che pensa al proprio gioco, ma allo stesso tempo cercando di scorgere l'avversario con lo sguardo attento...da baro. Lo sguardo d'approvazione o la ricerca di un segno di approvazione è visibile. I giocatori di Daumier interrompono

il gioco come parte dell'azione del disegno, ma è pure come Daumier si esprime con il tratto. E' una sorta di dandismo che appare anche in un'altra delle litografie di Daumier della serie eseguite nel 1852 , *Souvenirs d'Artistes*, nel lavoro: *Non ho mai riso tanto quanto al funerale della figlia di Bourdin . . .* (*Henri Monnier*). La risata di Daumier è una risata beffarda, ma è pure una forma di macabra accettazione che la persona, la figlia di Bourdin, non è più se stessa – è dipartita. Il commento di Agamben è che "il primo risultato della morte è di trasformare il morto in un fantasma, in un essere vagamente minaccioso che rimane nel mondo dei vivi e che ritorna nei posti frequentati dall'essere dipartito." Queste uscite ed entrate o false partenze tra esseri viventi e i morti, tra il passato e il presente si ripresenta con una certa frequenza nella mostra di Harbutt *Anatomia* (*Anatomy*). Le opere hanno sembianze scheletriche, umane ed animali, (alcune accompagnate da sculture forgiate in bronzo) per segnalare la vita e la vita nell'aldilà, che non è tanto il posto quanto ciò che rimane del giorno. In *Acqua Divina*(*Divine Water*), 2006, una bacchetta magica, disegnata nella forma di una forcilla dello sterno di un volatile, è scherzosamente divisa in due. Nell'angolo in alto a destra , un cavaliere cavalca il suo destriero. E' un giovane sospeso nel tempo. Sotto di lui, un paesaggio — una fila di case su uno specchio d'acqua. L'opera, come altre della serie, è mitica, sospesa tra ciò che rappresenta la casa e ciò che non la rappresenta.

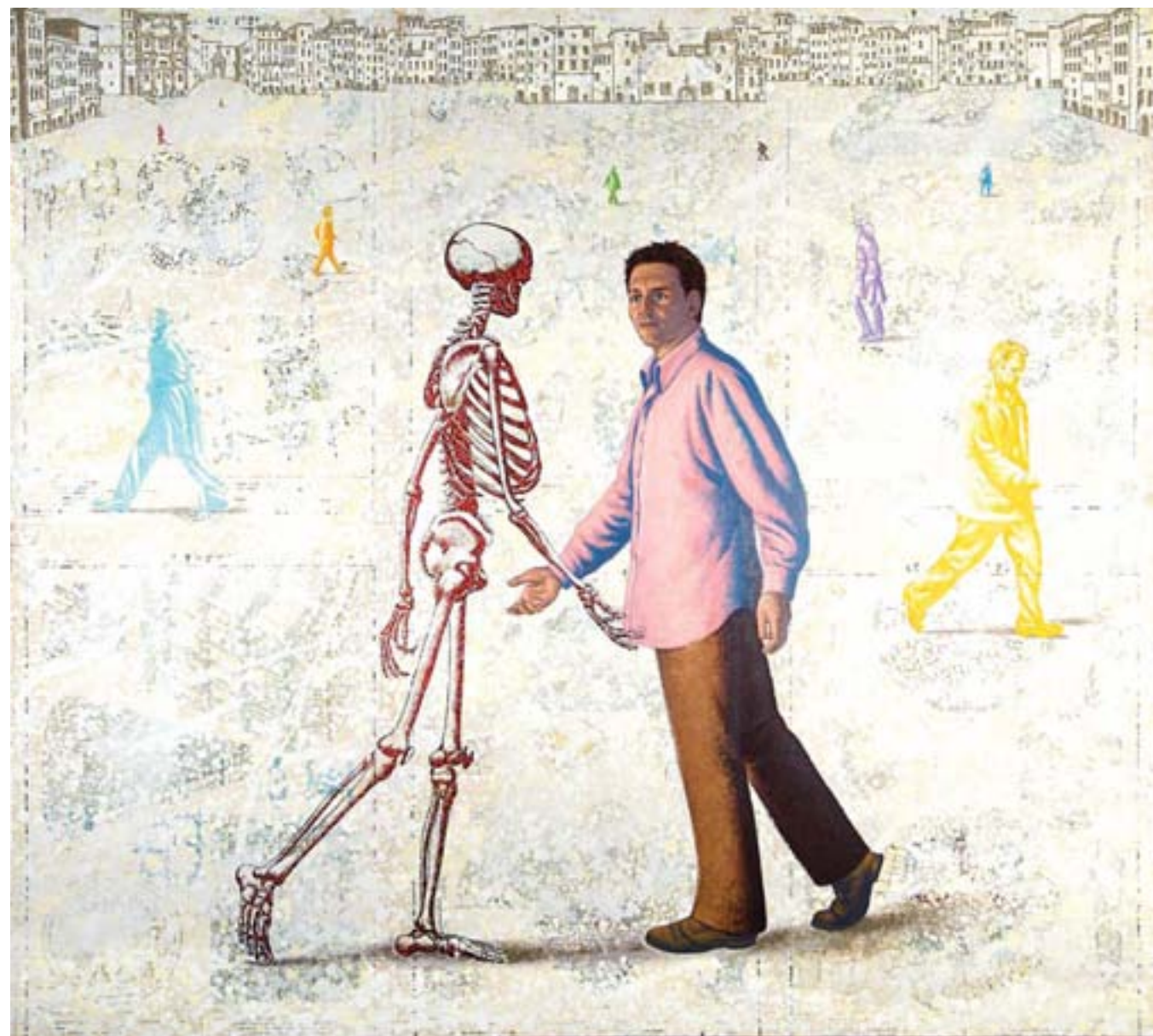
Cheryl Kaplan è un'artista, scrittrice e produttrice che vive a New York.
Biografia di Cheryl Kaplan
© Cheryl Kaplan 2007. Tutti i diritti riservati.



Portrait of a Successful Man
153 x 198 cm
oil on canvas
2001
If You Only New
oil, mixed media on canvas
172 x 242 cm
2004

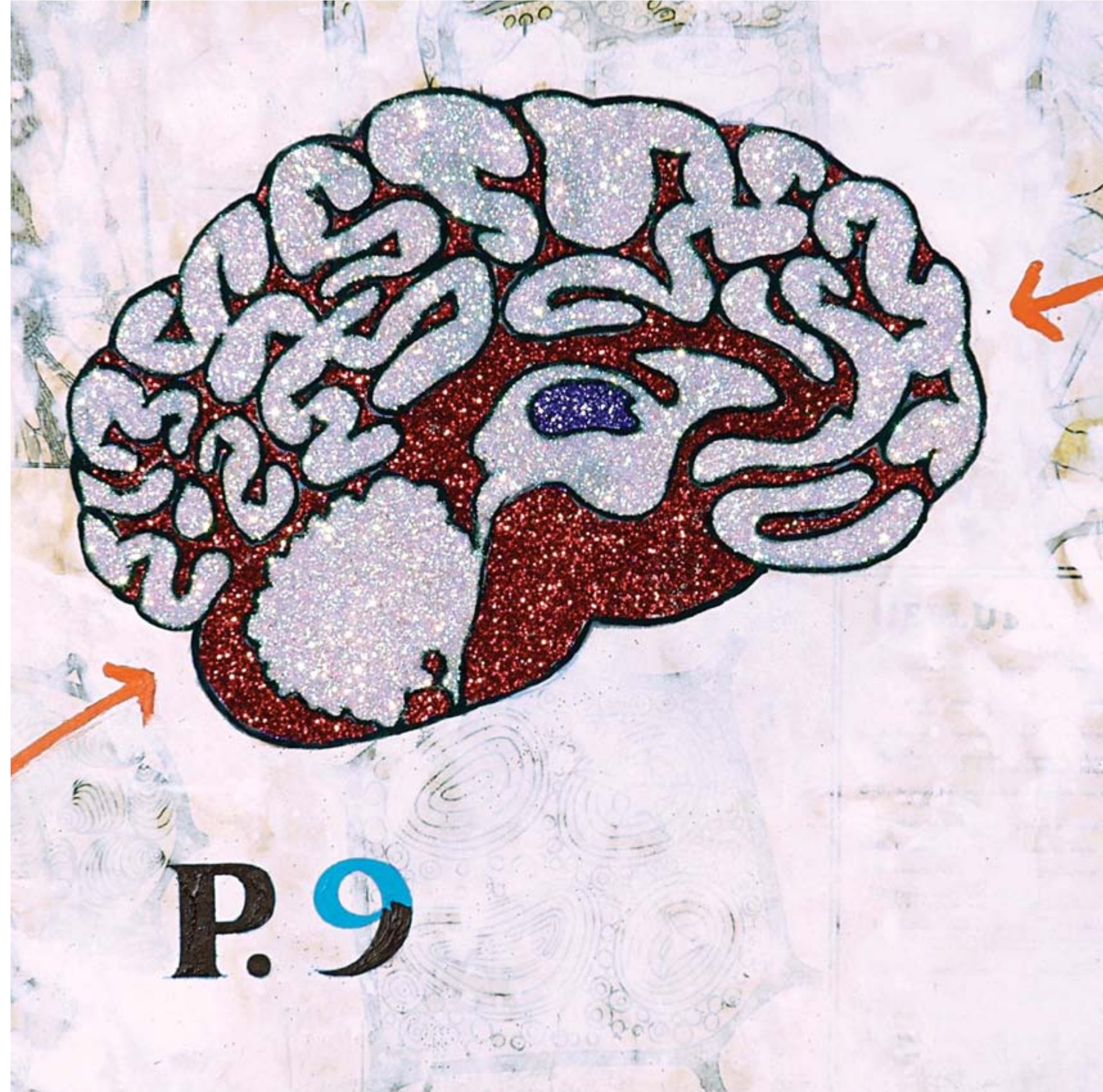
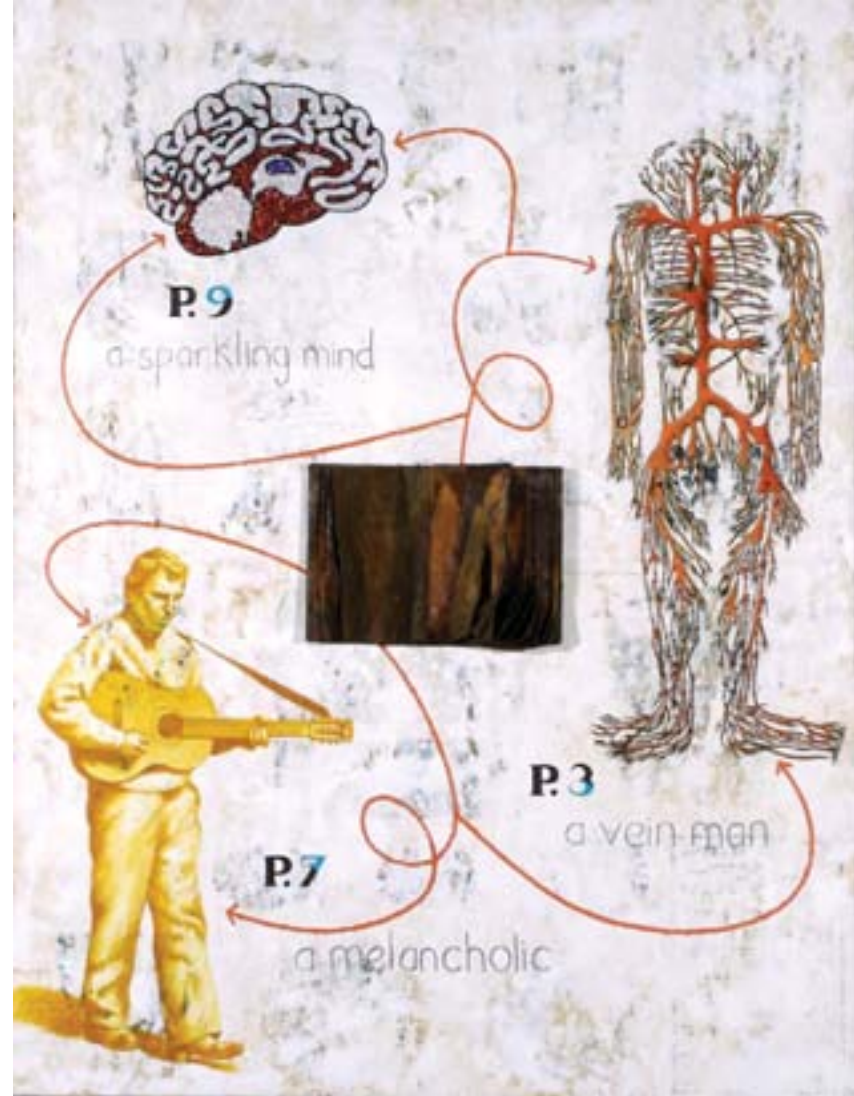


Heart on His Sleeve, 2006, oil mixed media on canvas, 190 x 200 cm 37

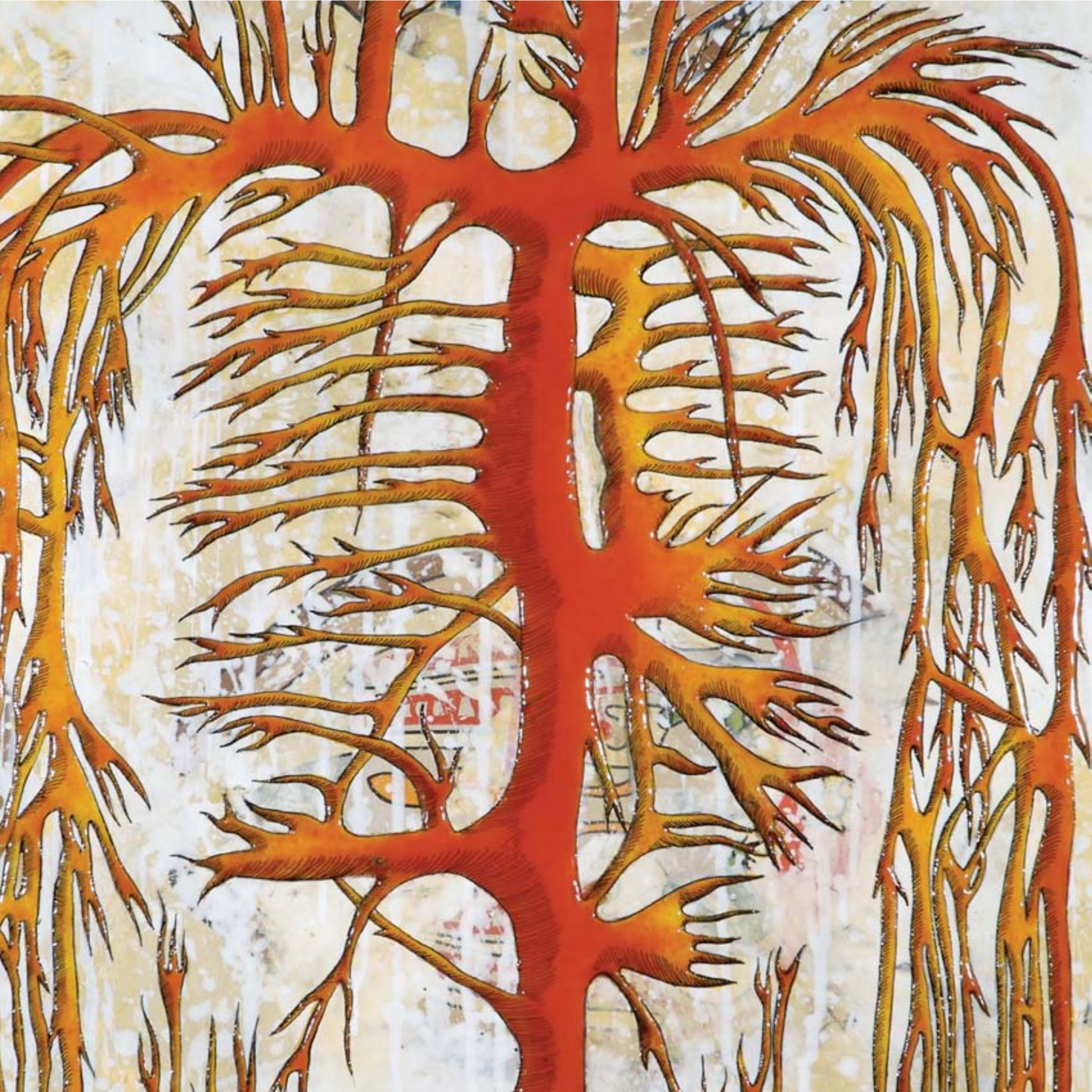


38 Passeggiata, 2006, oil mixed media on canvas, 190 x 200 cm



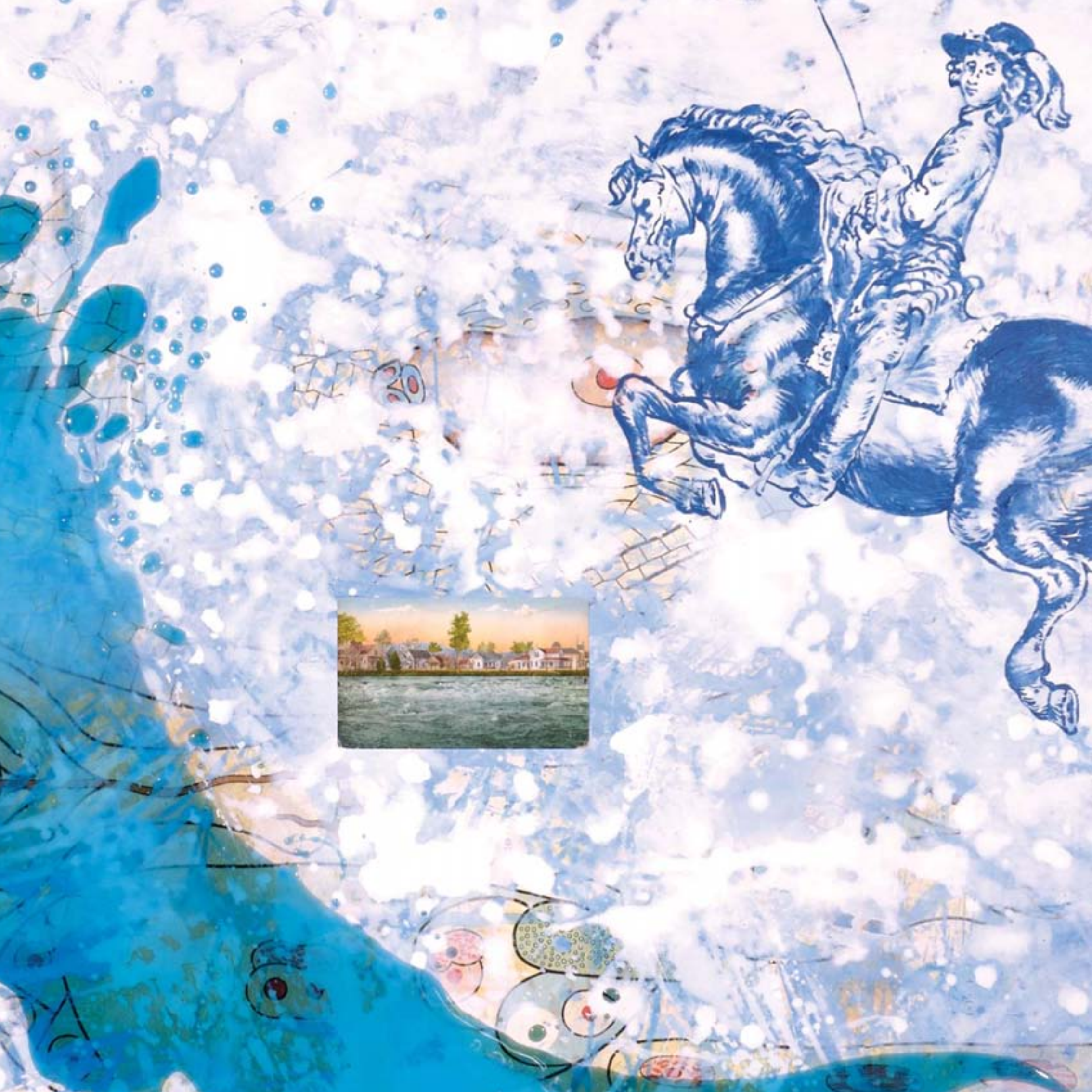






The Vein Man, 2006, oil, mixed media on canvas, 129,5 x 200 cm 45



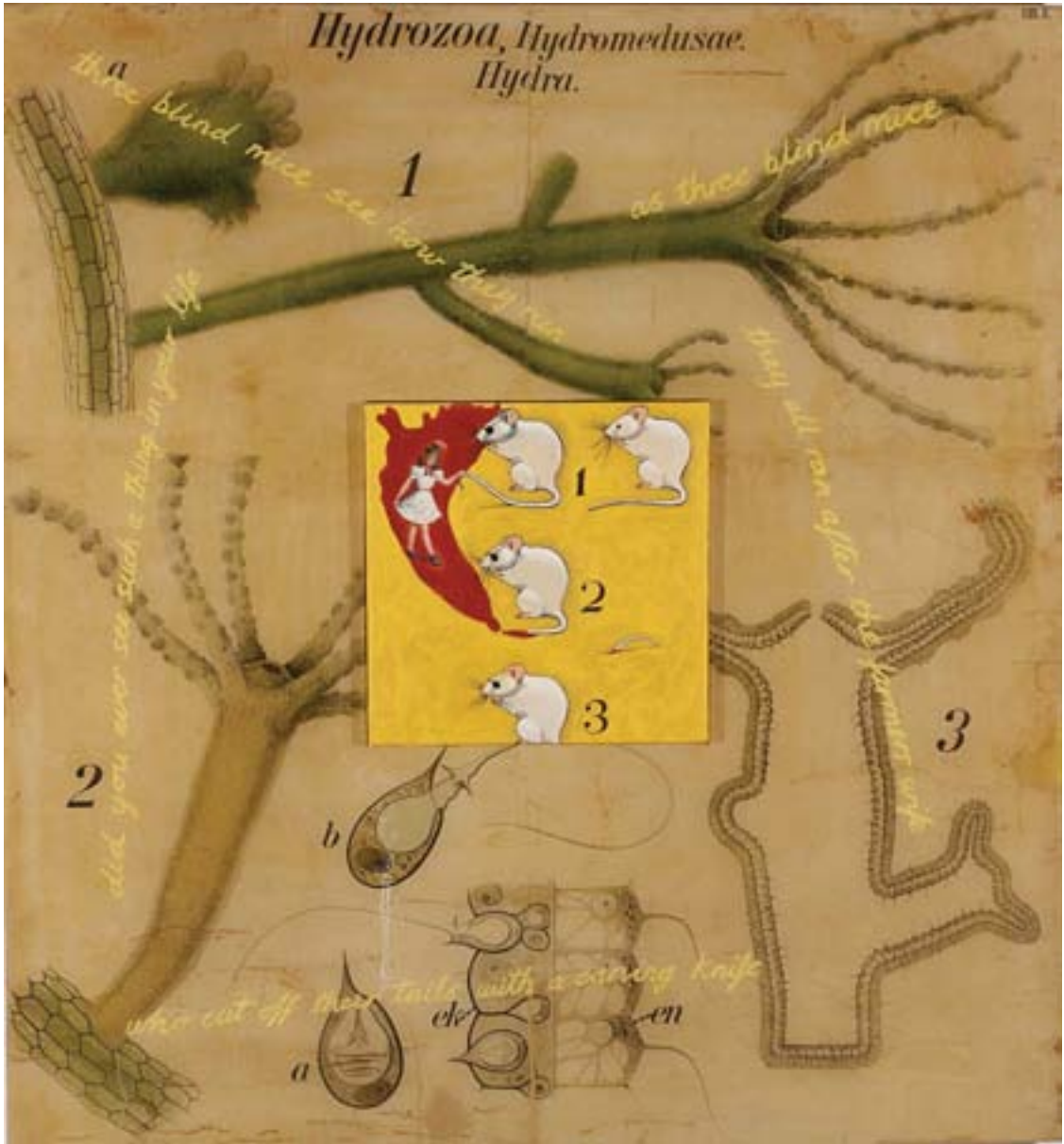


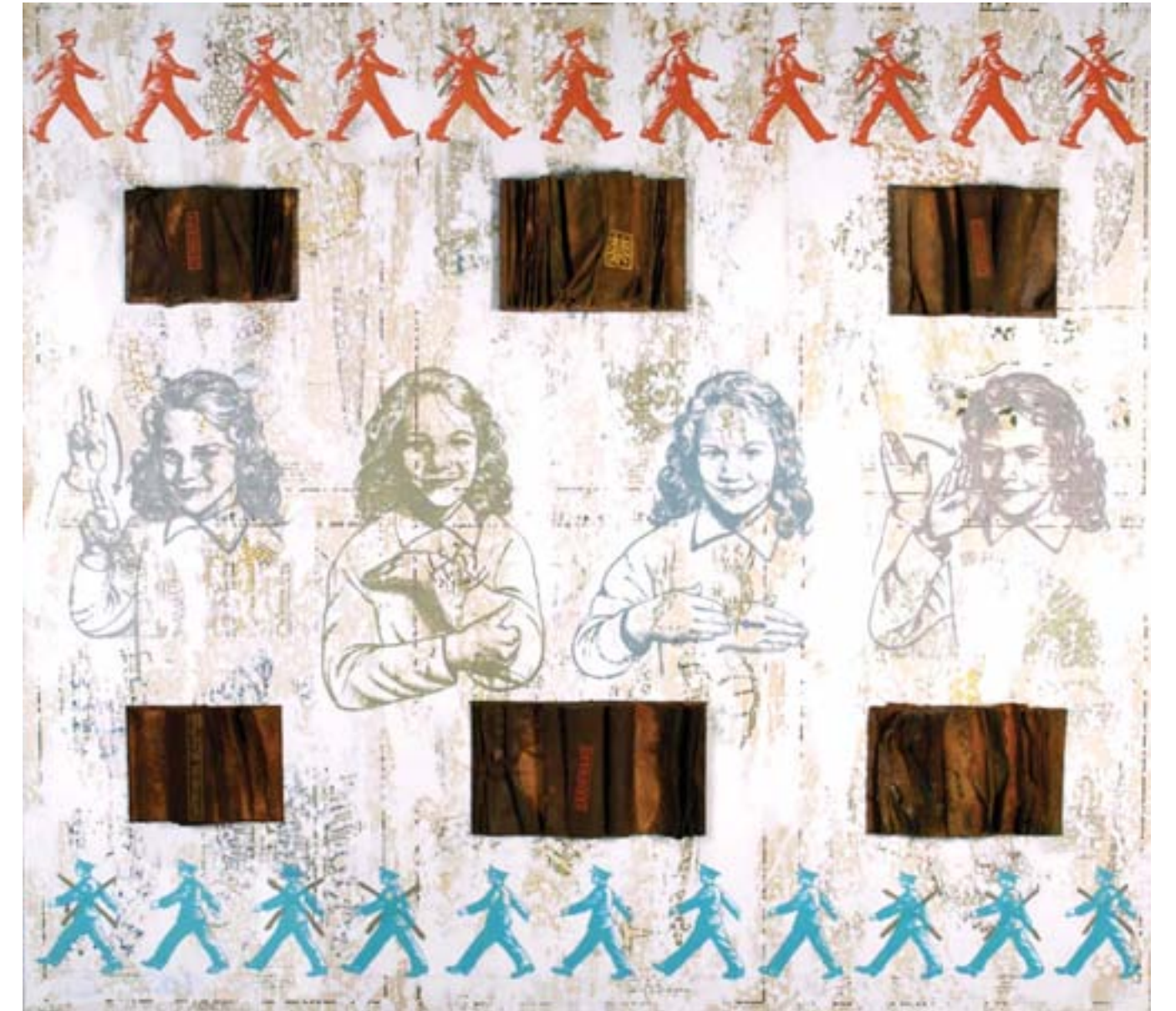
Divine Water, 2006, oil, mixed media on canvas, 95 x 143 cm 47





Twins II, 2006, oil, mixed media on canvas, 159,5 x 200 cm 49

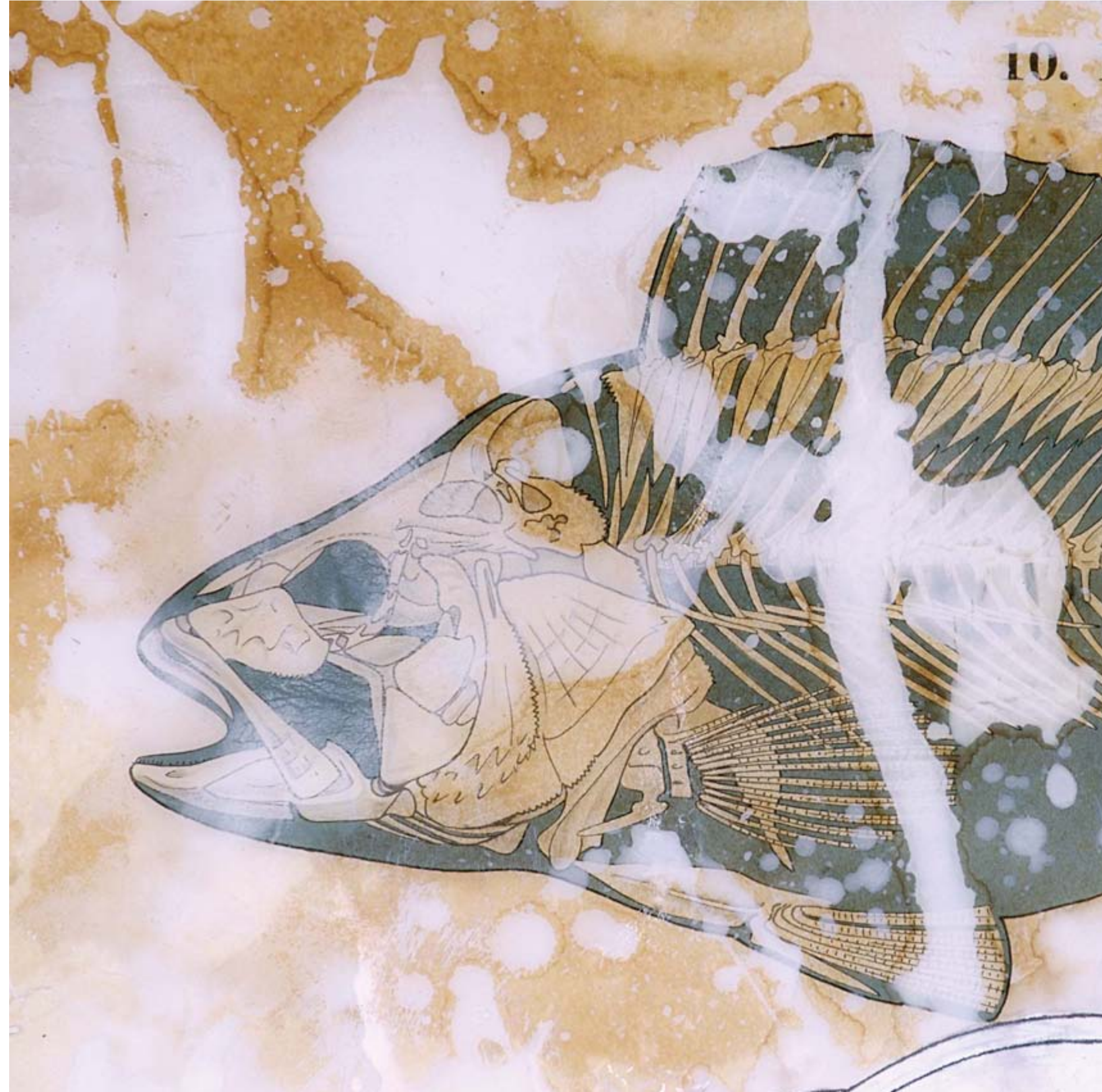






54 Sacred Cow, 2006, oil, mixed media on canvas, 112 x 139,5 cm









Road to Rome, 2006, oil, bronze, ceramic and mixed media on panel, 55 x 90 cm **61**



62 Luminary, 2007, bronze sculpture, edition of 8+2 AP, 112 x 139,5 cm



Paul Harbutt

1947
_Born London
1960-63
_Scholarship student at Harrow School of Art, London
1963
_Awarded prize at The Rowney Exhibit, London
1964-66
_Painted and illustrated, represented by Artist Partners, London and New York
1967-70
_Scholarship student at The Royal College of Art, London
1970-76
Lived and painted in New York - takes American citizenship
1971
Taught drawing at the School of Visual Arts, New York
1976-84
Lived and painted in San Donato in Poggio
1984-96
Lived and painted in London
1994
Taught printmaking and painting at Byam Shaw School of Art, London
1995-96
Artist in Residence at the International School of Art, Italy
1997
Lived and painted in Seville, Spain
1999
Visiting Artist, The American Academy in Rome, Italy
2001
Guest Lecturer, The New York Studio School
2002
Visiting Artist, The American Academy in Rome, Evening of Readings by Nadia Fusini, Rocco Carbone, Franco Marcoaldi, and historian and critic Gerard Georges Lemaire, organized and coordinated by Paul Harbutt, American Academy in Rome
2003-06
Visiting Professor - Cornell University, Rome

Personal exhibitions

1976
_Galleria Mara Chiaretti, Rome
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, Florence
_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, Rome
2005
_Galleria Miralli - Palazzo Chigi, Viterbo
2007
_Galleria Unosunove, 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, Rome
1977
_Young American Painters, Kornblee Gallery, New York
1981
_Exhibition of Artists' Books, Galleria Giulia, Rome
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, Florence
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, Florence
_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 Ltd., 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 - represented by Lamont Gallery
_Métamorphoses de Kafka, Musée du Montparnasse Paris
2005
_An International Collection of Small Sculpture from the 1950's, Castello Scaligero, Malcesine,Garda
2007
_Collective Kafka, Collegiale Saint-Pierre Le Puellier, Orleans
_ArteFiera, Bologna, Galleria Unosunove

