

PAUL CRITCHLEY



Monografia : ***IN A WORLD OF MY OWN...
IN UN MONDO TUTTO MIO ...***

ISBN : 978-84-121137-7-8

Traduzione : PAOLO DE GABRIELE COHEN

Piazza Caduti del Lavoro 1, Farindola (PE) ~ T. +39 34 52 37 67 04
www.paulcritchley.art ~ sur@paulcritchley.com

Traduzione: **Paolo de Gabriele Cohen**

Copertina:

IN UN MONDO TUTTO MIO...

Dipinti di Paul Critchley 1976 - 2021

Nel complesso i pittori hanno una vita solitaria. Siedono in stanze e passano le loro giornate usando bastoni con peli a un'estremità e mettendo fango colorato con cura o in modo disordinato su pezzi di stoffa... un'attività molto giocosa e bizzarra. Ma perché?

Perché vivere una vita da eremiti per esprimere idee e sentimenti con il fango? La risposta deve essere un misto di magia e poesia. Magia perché la pittura non sembra più fango e poesia perché non sembra più fango.

Illustrazione: **Northern Hemicube - Political** 141 x 150 cm 2006

Pii

PAUL CRITCHLEY nato: 1960 Rainford, Europe

Non si dovrebbe giudicare un libro dalla copertina, quindi non si dovrebbe giudicare una persona dalle dimensioni del suo naso, da qui il mio ritratto senza faccia su Facebook. Giudicatemi in base a ciò che è stato dentro la mia testa negli ultimi 45 anni e non in base all'aspetto esteriore.

Copertina: **Northern Hemicube - Political** 141 x 150 cm 2006

Retrocopertina: **Southern Hemicube - Natural** 141 x 150 cm 2006

Opposto: **Northern Hemicube - Natural** 141 x 150 cm 2006

Illus: Ritratto

P iii

IN UN MONDO TUTTO MIO...

Illus: **Northern Hemicube - Natural** 141 x 150 cm 2006

P 2

IN UN MONDO TUTTO MIO...

Quando incontro persone che non hanno mai visto i miei dipinti, spesso mi vengono poste due domande per descriverli: la prima è quella di inquadrali in un "ismo" accettabile e la seconda è perché non sono quadrati o rettangolari. Per me rispondere alla prima domanda semplicemente dicendo che sono realistici è troppo vago, perché sotto la bandiera del "realismo" si nascondono le varie sottocategorie del fotorealismo, dell'iperrealismo, del surrealismo e del realismo magico. Non descriverei i miei dipinti come fotorealisti perché non cercano in alcun modo di copiare la qualità di una fotografia; né sono iperrealisti perché posso fare ampie generalizzazioni con una pennellata. Il surrealismo è spesso confuso con il realismo magico, un genere definito dal critico d'arte tedesco Franz Roh nel 1925, poiché sia il surrealismo che il realismo magico esplorano aspetti illogici o non realistici dell'umanità e dell'esistenza. Il surrealismo non è legato al realismo materiale, ma all'immaginazione e alla mente; al subconscio, a un sentimento o a un pensiero inesprimibile/ indefinibile. Il realismo magico non è l'espressione di un'esperienza psicologica, ma di qualcosa che sembra reale eppure è strano; credibile ma stranamente inspiegabile. Diventa così credibile da essere accettato come normale, strano ma non surreale; dove la realtà diventa fantasia e la fantasia diventa realtà. Pertanto, dove classifico i miei dipinti? Dove appartengono: al Realismo, al Naturalismo, all'Idealismo, al Surrealismo o al Realismo magico? Sì... e no, sono un po' di questo e un po' dell'altro. E al Quirk-ism? Perché no? Non ridete troppo forte perché il mercato dell'arte, la critica e i media sono sempre alla ricerca di qualche nuova etichetta o moda per fare soldi.

L'eccentricità potrebbe essere il caso, perché ci sono migliaia di cose eccentriche che aspettano solo l'opportunità di avere un quarto d'ora sotto i riflettori.

La differenza tra le parole Realismo e Naturalismo è sottile, ma vale la pena di notarla: il realismo nell'arte e nella letteratura mostra la vita così com'è, in modo reale, omettendo nulla di ciò che è brutto o doloroso - non idealizzando nulla. Il realismo affronta i fatti senza tener conto dei sentimenti e delle convenzioni. Una persona che si dice "realista" è una persona che si ritiene priva di illusioni e che non è animata da sentimenti. L'opposto del realismo è l'idealismo. Un "idealista" impiega l'immaginazione per rappresentare la perfezione - un'idea - anche se questo significa non essere fedeli ai fatti. Il naturalismo è un'adesione alla natura; dipingere le cose in modo fedele alla natura, ma non necessariamente realistico. Ad esempio, un albero dipinto da Monet potrebbe essere reso con tre pennellate, ma se visto da lontano si integra con tutti gli altri segni di pennello in modo da far capire che si sta guardando un albero perché da lontano è così che un albero appare naturalmente, si confonde. Un realista, come Holman Hunt, avrebbe dipinto ogni foglia dell'albero perché gli alberi hanno le foglie, foglia dell'albero perché gli alberi hanno le foglie, una realtà di fatto. L'opposto del naturalismo, e anche del realismo, è l'astrazione, perché l'arte astratta non rappresenta oggetti, scene ecc. in modo ovvio, ma astrae e isola le caratteristiche della realtà.

La seconda domanda, "Perché i dipinti non sono rettangolari o quadrati?", è molto valida: perché il 99,9% dei dipinti è legato alle forme arbitrariamente imposte di quadrati e rettangoli? Non sarebbe più realistico se la propria visione, la propria idea, diventasse il confine del quadro? Un confine deciso non solo dall'osservazione e dalle regole logiche della prospettiva, ma dal

Illus: **La camera di letto** 45 x 21 cm disegno a penna 1976

P 3

sentimento; per esempio, se qualcosa si sente grande o piccolo, alto o stretto, allora lo si rende grande o piccolo, alto e stretto. Enfatizzare la sensazione reale di qualcosa aggiunge una dimensione in più alla nozione di "realismo", rendendola, per usare un nuovo "-ismo", un super-realismo.

Non c'è nulla di arbitrario nelle forme dei miei dipinti, le forme sono tutte pianificate molto prima di prendere in mano il pennello. Le forme definiscono la composizione all'interno e servono a eliminare grandi aree non necessarie o a enfatizzare gli aspetti della storia raccontata. Inoltre, poiché non viviamo in un mondo rettangolare o quadrato, perché i dipinti dovrebbero essere quadrati o rettangolari? Non ci sono regole, ma solo modi di fare tradizionalmente accettati. Ma questo non spiega ancora il motivo per cui ho abbandonato le forme tradizionali, per cui forse il modo migliore per spiegarlo sarebbe semplicemente quello di fornire una storia cronologica dello sviluppo dei miei dipinti, sottolineando la progressione da quando ho preso in mano il pennello per la prima volta mentre andavo a scuola, passando poi per l'istituto d'arte e fino ai giorni nostri. La pittura non è un'attività isolata, ma fa parte della vita quotidiana, perciò ho scritto come, perché e dove l'ho fatta.

Illus: **Casa** 122 x 244 cm disegno a penna 1977

P 4

SALTO NEL FUTURO

Cosa hanno in comune alcuni di noi con Cristoforo Colombo e Yuri Gagarin? Risposta: quando siamo partiti per i nostri viaggi nessuno di noi aveva un telefono cellulare, un navigatore satellitare o una macchina fotografica digitale, inoltre non esisteva Internet e la parola Google era solo una

brutta grafia della parola goolies.

Il colore e il suono sono fondamentali come il caldo e l'acqua e il bagnato e tutti, dal bambino al pensionato, reagiscono ad essi. Nessuno insegna ai bambini a fare segni sulla carta con un pastello e nessuno insegna loro a ballare. Nel momento in cui riescono a stare in piedi rimbalzano a ritmo di musica; l'arte non ha confini, è intuitiva. Il vecchio argomento è che tutti sono artisti perché tutti hanno la capacità di guardare, sentire e reagire. La controargomentazione è che non siamo macchine e non siamo identici, alcuni nascono con una predisposizione al suono e diventano musicisti, altri diventano chirurghi del cervello e altri ancora michelangioteschi. L'educazione artistica porta alla specializzazione e, come l'educazione specifica, può portare a una finezza intellettuale che può essere illuminante per alcuni, mentre a volte lascia la maggioranza con una sensazione di smarrimento: "Guarda quell'astratto, mio figlio può fare meglio di così!". I miei genitori erano insegnanti d'arte, per mia fortuna. Sono cresciuta in un ambiente attento all'arte ed entrambi i miei fratelli maggiori sono andati all'istituto d'arte, uno per studiare graphic design e l'altro fotografia. Parte di questo ambiente sensibile all'arte significava che i miei genitori volevano vedere quanta più arte possibile nella realtà: guardare un'illustrazione della Cappella Sistina o della Cattedrale di Chartres non era la stessa cosa che essere realmente lì e quindi ogni estate, dal 1964, mettevano una tenda in macchina e ci portavano con loro. Arte e viaggi, le due cose mi sembravano del tutto normali, tanto che sviluppai l'ambizione di dipingere in giro per il mondo. Ambizione, sto per divagare un po', chi ha inventato l'ambizione? Quando è diventata una carriera? In gioventù, come tutti noi, avevo l'ambizione di fare questo e quello, di raggiungere questo e quell'altro, pensando che tutto sarebbe stato possibile quando sarei stato più grande. Poi sono diventato più grande e così le mie ambizioni sono cambiate un po' perché i problemi che pensavo di superare una volta diventato adulto si sono presentati altri. Ora che mi muovo lungo il nastro trasportatore del tempo, comincio a rendermi conto che sarei potuto arrivare alle stesse conclusioni se mi fossi seduto su una panchina a guardare gli uccelli o semplicemente a guardare le stelle, ignorando le ambizioni pretenziose e vivendo solo il momento, soprattutto perché siamo tutti polvere e ombre. L'ambizione è vanità... ma tanto vale fare qualcosa in attesa che il nastro trasportatore si fermi. Tuttavia, per tornare al tema dell'ambizione, sono stato fortunato ad aver avuto l'opportunità di crescere e di vedere tanta arte di qualità museale in tutta Europa, anche se a volte vedere troppo può essere un po' scoraggiante perché ci si rende presto conto che non si potrebbe mai fare qualcosa di altrettanto bello e l'autocritica diventa un ostacolo insormontabile perché quando si finisce un quadro si sa che non sarà mai alla pari di un Rubens, o di un Banksy o addirittura avrà l'anima di un dipinto di Nonna Mosè. L'ignoranza, d'altra parte, potrebbe essere beatamente liberatoria, perché non avrete nulla con cui confrontare i vostri lavori e l'autocritica diventerà una cieca fiducia in voi stessi. Il tempo è il miglior giudice della qualità, non voi stessi o un critico d'arte con la barba da bohémien, il dono della parlantina e un dottorato di ricerca.

Mentre i miei genitori ammiravano i Picasso e i Warhol nei musei e nelle gallerie d'arte, io sono sempre stata affascinata dai dipinti con i dettagli, che si trattasse di un quadro preraffaellita o di una pala d'altare tedesca medievale. Mi piaceva, e mi piace tuttora, osservare i dettagli dei dipinti e ammirare come ciò che sto guardando sembri reale; mi ha sempre incuriosito l'illusione. Così, quando nel 1976 vidi per la prima volta un dipinto fotorealistico di un paio di scarpe in una galleria di Norimberga, rimasi sbalordito, non riuscivo a credere che quello che stavo guardando fosse dipinto: "Voglio dipingere così!", dichiarai, e ci provai, ma rapidamente. Dichiarai, e ci provai, ma scoprii subito che richiedeva molta abilità. Tuttavia, quella mostra e il mio umile tentativo di dipingere le mie scarpe mi hanno fatto capire che la pittura era ciò che volevo fare nella mia vita. Come molti adolescenti, non avevo idee concrete per il mio futuro, ma ora che avevo scoperto cosa potevo fare la pittura la mia immaginazione era stimolata e intravedevo il mondo a venire.

Nello stesso anno incontrai Anna, una ragazza danese, in un campeggio. Indossava un bikini a righe bianche e blu e io non sapevo dove guardare, avevo solo 16 anni. Così, astutamente, tirai fuori il mio blocco da disegno e passai molte ore a disegnarla. Che scusa fantastica per ammirare il

panorama! Quando tornai a casa feci un disegno della mia camera da letto e glielo inviai. Il disegno aveva una prospettiva ampia che era distorta dalla parte bianca del foglio che rappresentava la porta. Per caso avevo allungato la prospettiva e me la sono cavata. Il disegno piacque ad Anna e fui così incoraggiato dalla sua reazione (e dal ricordo di lei in bikini a righe blu) che in seguito feci un disegno del soggiorno di 122 x 244 cm. Lo schizzai su piccoli pezzi di carta, aggiungendone altri man mano che il disegno cresceva. Stavo imparando la prospettiva che, ho scoperto, è una bugia. Va bene per organizzare lo spazio quando si vuole solo concentrare la visione in una direzione ristretta. Tuttavia, nel momento in cui si tenta di abbracciare un po' di più, le distorsioni si insinuano.

P 5

Il primo piano appare e sembra enorme e quello che una volta era il punto focale dell'immagine si perde perché le distorsioni prendono il sopravvento e dominano. Questi due disegni sono stati le basi, i punti di partenza, per tutti i dipinti prospettici a più punti di vista che da allora ho realizzato per mostrare il mondo che mi circonda in modo panoramico. Ma prima dovevo imparare a mescolare la pittura per ottenere i colori necessari, soprattutto se volevo dipingere in modo fotorealistico, ma l'ostacolo dell'autocritica era più grande del mio ego e la mia totale mancanza di esperienza mi costrinse a iniziare con le nature morte.

SCUOLA DI BELLE ARTI 1978 - 82

Poco prima che iniziassi l'istituto d'arte, un programma televisivo parlò del pittore Philip Sutton; il giorno dopo ero a Londra con mio padre e visitavo delle gallerie per farmi un'idea del mondo in cui stavo per entrare, quando entrammo in una galleria che esponeva le sue opere, e la cosa ancora più sorprendente fu che c'era anche il signor Sutton. Mio padre gli chiese: "Mio figlio sta per andare all'università d'arte, c'è qualche consiglio che può dargli?". "Sì", rispose. "Non sforzarti troppo". È diventato un ottimo consiglio perché mi ha dato la fiducia di fidarmi del mio intuito e delle mie sensazioni. Avere la fiducia di guardare e fare; passare direttamente dagli occhi alla mano; entrambi sono spesso più affidabili dell'intelletto che, a volte, ha l'abitudine di confondere le cose oscurando l'intero obiettivo con informazioni superflue.

Più tardi, nel 1978, stavo imparando a guidare e quindi dovevo essere consapevole di tutto ciò che mi circondava contemporaneamente; dovevo avere gli occhi dietro la testa. Mi guardavo intorno in modo diverso; vedevo il mondo in modo diverso e lo disegnavo in modo diverso. Così il primo dipinto che ho fatto quando ero all'università di arte era l'interno dell'auto che stavo imparando a guidare. Ho cercato di controllare le distorsioni di scala che avevo sperimentato nel disegno in prospettiva ampia dell'anno precedente, dove gli angoli del quadro erano stati riempiti semplicemente perché erano lì - ma perché riempirli se non sembrano giusti? Questa è stata la motivazione della forma irregolare e quindi, per mantenere la sensazione di spazio, ho semplicemente tagliato le aree non necessarie. La forma non è stata scelta a caso, perché è il soggetto del dipinto a dettarla, quindi la forma è parte integrante della composizione che, in questo caso, riprende la forma dell'auto vera e propria, una Citroën DS 23. Il paesaggio è stato ricavato da fotografie che avevo scattato nel sud della Spagna durante il viaggio per visitare l'Alhambra di Granada, la moschea di Cordoba e il museo di El Greco a Toledo. La differenza tra questo dipinto e i disegni della mia camera da letto e del mio soggiorno è che questa è una vista a tutto tondo e non solo un grandangolo: è un panorama.

Illus: **Turista di peluche** 122 x 91 cm 1978

P 6

Ho trascorso un totale di quattro anni al liceo artistico, concentrandomi soprattutto su pittura, scultura e fotografia. La scultura è stata fantastica e ho imparato più cose nel dipartimento di scultura che in qualsiasi altro luogo dell'università. La prospettiva traccia lo spazio su un piano

bidimensionale in modo che la mente possa immaginarlo in tre, ma la scultura mi ha fatto capire il volume e così improvvisamente il disegno dal vero ha avuto un senso. Ora sapevo cosa stavo guardando e perché. Il disegno non era più una disposizione di linee e schemi su una superficie 2D, ma un'osservazione di un oggetto 3D e una spiegazione del suo volume descritto su quel pezzo di carta 2D. Un'ombra non era solo una macchia scura, ma un'indicazione che la forma reale era mostrata in relazione a un'altra che oscurava la caduta della luce. All'università si insisteva molto sul 'mark making' e sul 'gesto', ma dopo essere stato nel dipartimento di scultura tutti i miei mark making e i tratti gestuali di matita e pennello hanno smesso di riguardare i segni 2D su una superficie 2D e sono diventati il modo di rappresentare il 3D su quella superficie 2D della carta o della tela: la scultura è disegno in 3D.

Quando è stata inventata la fotografia, i fotografi copiavano le composizioni dei pittori, ma poi lentamente i pittori hanno iniziato a imitare le composizioni realizzate dalle macchine fotografiche - si vedano ad esempio alcuni dipinti di Degas. Mentre la pittura si allontanava lentamente dalla rappresentazione di scene realistiche attraverso il cubismo, il surrealismo, l'astrazione e così via, la fotografia divenne il mezzo per mostrare il mondo reale. Le persone credono di più a un'immagine fotografica che a una dipinta; vi sarà capitato di sentire qualcuno dire, guardando un dipinto realistico: "Oh, mi piace, sembra proprio una foto!". Perché gli piace? Perché possono capirlo, perché la loro comprensione si basa sull'esperienza di vedere il mondo reale con i propri occhi e una fotografia assomiglia a ciò che conoscono. Il fotorealismo è ammirato perché un dipinto copia esattamente una fotografia e quindi è considerato "buono". Ma cosa ammiriamo di preciso in un dipinto fotorealistico? Il fatto che il dipinto assomigli a una foto o ciò che l'immagine ci dice? Se ci interessa l'immagine, allora perché non appendere la fotografia al muro, perché dipingerla, cosa ci dice di più un dipinto fotorealistico? Risposta: il pittore ha una grande abilità.

Stiamo osservando la destrezza dell'artista nel copiare un'immagine bidimensionale su un'altra superficie bidimensionale, il fotorealismo è una spettacolare dimostrazione di abilità, un tour de force. Ma qui sorge un problema: è solo l'abilità che ammiriamo o c'è dell'altro? Dov'è il resto, dov'è la personalità, dov'è la voce, dov'è l'immaginazione, dov'è l'arte e l'artista? Dov'è l'immaginazione per guardare il mondo reale tridimensionale e convertirlo in due? Questa è l'arte, e l'artista è colui che ha l'immaginazione, che ha la personalità e che ha fatto l'arte perché vuole dire qualcosa, cioè ha una voce. Dipingo da quando avevo sedici anni e ora, nonostante il mio entusiasmo iniziale, sono giunto alla conclusione che il fotorealismo non è, come posso dire sottilmente, il più interessante dei generi.

Per me, perché sia arte deve esserci qualcosa di più della semplice abilità di un copista. È interessante notare che la fotografia come mezzo di comunicazione è progredita perché la tecnologia informatica ora permette di manipolare l'immagine; il fotografo reagisce a qualcosa visto nel mondo reale e poi lo aggiunge. Ora è il fotografo che manipola l'immagine e ha la personalità, la voce, l'immaginazione. È il fotografo a creare l'arte ed è l'artista, non il pittore che copia pedissequamente una fotografia. Se un fotorealista copiasse una fotografia manipolata digitalmente che mostra alberi viola, pioggia verde e bambini con dieci teste, quale sarebbe la reazione? "Wow, mi piace! Sembra proprio una vera fotografia manipolata digitalmente", oppure "Grande abilità nel copiare la

Illus: **Disegno dal vero** 50 x 91 cm Pastello a cera 1982

P 7

strana immagine di qualcun altro" o ancora "È originale, è un peccato che il pittore non abbia avuto l'immaginazione per avere questa idea".

Ho usato la fotografia in bianco e nero solo perché era l'unica opzione accessibile all'epoca (era il periodo precedente alle fotocamere digitali), ma la fotografia mi ha insegnato molto sulla composizione. Mi ha insegnato a riconoscere immediatamente il potenziale di una buona immagine. È stata una lezione molto importante sul fidarsi del proprio istinto: c'è qualcosa lì, e

allora premi subito l'otturatore. All'epoca avevo due temi per le mie fotografie: 'Coppie' e 'Fotografi che fotografano', e quando si fotografa qualcuno che scatta una foto bisogna essere più veloci di lui. Tuttavia, mi sono gradualmente allontanata dalla fotografia e quando ho lasciato l'università ho fotografato solo i miei dipinti, che ora uso solo per questo.

La scultura, ovviamente, guarda e crea in tre dimensioni, mentre la pittura realistica guarda al mondo reale tridimensionale e lo converte in due. All'università ho lottato con la pittura, cercando di far rientrare le ampie prospettive nei formati standard quadrati e rettangolari, ma non ero soddisfatto dei risultati: avevo bisogno di cambiare, e un cambiamento è una sfida.

Illus: **I miei genitori** a grandezza naturale, bronzo 1982

P 8

Durante il primo semestre universitario, fu organizzato un viaggio per andare a vedere una mostra a Londra, il -ismo dell'epoca era Zeitgeist con Georg Baselitz, Jorg Immendor, Anselm Kiefer e altri. Ero sempre preoccupato di vedere queste grandi mostre, perché mi chiedevo se gli insegnanti si sarebbero aspettati che dipingessi tutto al contrario come Baselitz; avevo già abbastanza problemi a dipingere normalmente. Quando abbiamo visto la mostra, siamo stati incoraggiati a esplorare le gallerie commerciali nella zona di Cork Street (mentre il personale è andato al pub); se i miei compagni di corso siano andati o meno al pub/gallerie non ne ho idea, perché ero così impressionato e ispirato a diventare un "internazionale" che sono saltato sulla metropolitana e mi sono diretto al più vicino punto di accesso all'autostrada, dove ho potuto prendere un passaggio per Dover. Al porto ho comprato un biglietto del traghetto per Boulogne, dove sono arrivato il 31 ottobre. Sentendomi piuttosto disinvoltata e desiderosa di mettere alla prova il mio terribile francese scolastico, mi sono incamminata verso Parigi con un caffè qui e un altro altrove e sono arrivata in tempo per trovare un albergo adeguatamente discreto e quindi economico. Stavo marinando la scuola e mi sentivo come il mio eroe, il ribelle Tony Hancock.

Il giorno seguente mi affrettai a raggiungere l'Haute dell'Haute: il Centre George Pompidou. Ignorando il suo aspetto ultramoderno (è un pasticcio datato e avrebbe dovuto, come avrebbe raccomandato Mon Oncle Jacques Tati, essere costruito altrove, come a La Défence), i contenuti sono ovviamente degni di nota. Tuttavia, il 1° novembre è il giorno di Ognissanti, noto in Francia come La Fête des Morts, ed è una festa nazionale, quindi quasi tutto era chiuso. In qualità di studente pas-des-sous squattrinato e assenteista, la mia giornata è stata salvata quando il furgone Citroën 2CV blu di un panettiere ha girato l'angolo e una baguette fresca è stata lanciata dal retro ed è atterrata ai miei piedi. Merci mon dieu! Nella mia memoria non c'è nulla di così genuinamente francese come il rumore della 2CV con i fari gialli e l'ammirare

Illus., dettaglio: **Autoritratto** 76 x 101 cm 1983

P 9

con meraviglia come rimane sulla strada quando si inclina in curva e, naturalmente, l'odore dell'aglio, delle sigarette Gauloises e di Charles Trenet che canta La Mer e La Douce France, Cher pays de mon enfance ... je t'ai gardée dans mon cœur!

Tornato al college, pianificai la mia prossima avventura per la Pasqua successiva. Il college era chiuso per due settimane e il mio insegnante Harry Weinberger aveva una mostra a Stoccarda: una scusa per una piccola gita. Con il mio zaino e la mia tenda progettai di andare in Spagna e di tornare a Stoccarda. Ho attraversato la Francia senza difficoltà, arrivando al confine con la Spagna il venerdì santo, che per me era un brutto venerdì, perché il traffico era praticamente inesistente. Fortunatamente riuscii a ottenere un passaggio per Figueres e trascorsi il giorno successivo al museo Dalí, che era così bello che lo ricordo ancora. In seguito i miei tutor all'università hanno osservato che i miei quadri avevano un'atmosfera surreale perché gli interni erano vuoti (erano vuoti solo perché era più facile dipingerli senza tutto il disordine che c'era). Speravo di andare a

Barcellona per vedere il museo di Picasso, ma con la mancanza di traffico a Pasqua decisi che quel viaggio sarebbe stato meglio lasciarlo per un altro giorno e così mi diressi a nord verso Stoccarda passando per Lione. Ma non ci sono arrivata. Stavo studiando un BA in Fine Art e non un BA in Lonely Planet e dovevo tornare, il che significava che non ho visto la mostra del mio tutor, con suo grande dispiacere, soprattutto perché avevo scelto di vedere Dalì.

Come i miei genitori, stavo facendo lo sforzo di andare da qualche parte e di vedere l'arte in situ, diventando così parte della sua storia, e così la storia diventa parte della propria esperienza. Continuai a viaggiare e su consiglio del mio insegnante di scultura, Ted Atkinson, che mi consigliò di vedere le opere di Bertel Thorvaldsen a Copenaghen e di Carl Milles a Stoccolma, una settimana dopo aver lasciato l'università nel 1982 comprai una tessera Interrail e trascorsi una settimana in ciascuno

Illus: **Autoritratto** 76 x 101 cm 1983

P 10

dei Paesi scandinavi prima che scadesse, lasciandomi tornare nel Regno Unito in autostop da Colonia.

Senza dubbio, come molti dei miei compagni di corso, ho lasciato l'università nel vuoto, chiedendomi cosa avrei potuto offrire al grande mondo. La vita all'istituto d'arte era una sorta di isolamento coccolato. Ero lì in un periodo di crisi politica e finanziaria - un altro - quando il governo della signora Thatcher era alle prese con lo sciopero dei minatori, gli attentati e le sparatorie dell'IRA e la guerra delle Falkland. Alcuni studenti organizzarono delle proteste e, incoraggiati dal personale, occuparono l'edificio del liceo artistico. Il personale non partecipò alle proteste e non scioperò come i minatori, semplicemente perché anche loro dovevano pagare i mutui che il governo Thatcher aveva reso più facili da ottenere. Charles Saatchi, uno dei fratelli Saatchi, la cui agenzia pubblicitaria contribuì a portare al potere la signora Thatcher, continuò a promuovere il Saatchi-ismo dei Giovani Artisti Britannici e, insieme ai nuovi ricchi dell'epoca della Thatcher, molti dei giovani artisti che avevano protestato trovarono gallerie e clienti. Quando Major e Blair sostituirono la signora Thatcher, gli anni migliori continuarono. Il Thatcherismo ha istigato la ricchezza e gli artisti ne hanno beneficiato, poiché le uniche persone che possono permettersi di possedere opere d'arte sono quelle che ne hanno i mezzi.

Ma, in realtà, cosa significa esattamente una laurea in Belle Arti e cosa si può fare con essa, se non scioperare? Se avessi voluto fare qualcosa, avrei dovuto trasferirmi a Londra, ma il costo era ridicolo - e lo è tuttora - e avrei passato così tanto tempo a lavorare per pagare l'affitto che non avrei avuto il tempo di dipingere davvero, così sono tornata a casa e ho preso il sussidio prima di trovare un lavoro part-time... insegnare arte.

Qual è la differenza tra insegnare arte e insegnare matematica? Risposta: l'opinione. La matematica è un fatto, ma per insegnare l'arte bisogna avere un'opinione. E, a mio parere, quando si esce dall'istituto d'arte a 22 anni la propria opinione conta poco più di niente. L'arte è una di quelle materie in cui conta l'esperienza. Penso che dovrebbe esistere una legge che stabilisce che prima di insegnare una materia come l'arte si debba aver trascorso diversi anni nel mondo reale. Tuttavia, quando mi è stato offerto il lavoro, ho accettato.

L'università in cui insegnavo aveva un vero scheletro umano e una collezione di manichini da negozio. L'unico problema dello scheletro era che alcune ossa mancavano e molti manichini erano rotti. Alcune braccia mancavano, le gambe non si adattavano più, le mani erano state rubate dalle generazioni precedenti di studenti, lasciando un macabro sacco di parti del corpo; affascinante e grottesco. L'aspetto curioso è che una figura era solo un manichino, ma due o più figure insieme diventavano una relazione con la possibilità di prendere vita e creare una storia. A posteriori, credo che il mio "insegnamento" che il mio "insegnamento" abbia

Illus., dettaglio: **Lussuria. Noi due ragazze insieme che sussurrano** 111 x 101 cm 1984

P11

insegnato più a me che agli studenti.

All'epoca Bacon e Beckmann erano gli artisti che mi interessavano di più. Bacon per la sua inquietudine e Beckmann per la sua narrazione, la composizione e il colore. Ma il mio futuro mi spaventava, perché vedevo che sarei potuta cadere facilmente nella trappola di vivere in ambito accademico senza sperimentare nulla della vita al di fuori. Avevo frequentato la scuola, l'istituto d'arte ed ero di nuovo a scuola a ripetere, con qualche piccola variazione, le stesse materie che mi erano state appena insegnate. Stavo per vivere nell'infinito circolo autoreferenziale, autogiustificante e autopromozionale dell'arte per amore dell'arte e la prospettiva non mi ispirava.

È stato in questo periodo che sono giunto lentamente alla consapevolezza che il realismo è insufficiente: chi vuole vedere ciò che già conosce? L'idealismo è per i sognatori e il semplice realismo è irrilevante perché ciò che conta non è il fatto reale ma l'idea che potrebbe essere reale. Chiamo ciò che faccio "Realismo" perché è un titolo descrittivo che colloca i miei dipinti in un genere, ma in realtà non sono realistici; sono solo dipinti nella speranza che possano sembrare tali. Sono illusioni realistiche, che enfatizzano la realtà e non si limitano a copiarla. Non è surreale, né del tutto reale, perché ha un aspetto strano, ma sembra comunque reale; questo è il regno del realismo magico.

Nel corso della storia alcuni oggetti sono stati identificati come speciali e meritevoli di essere conservati e quando guardiamo l'arte nei musei c'è un tema che ricorre sempre: il fatto che la storia ha rilevanza per ogni generazione che si prende cura di guardare. Nel corso dei secoli l'uomo ha fatto cose, edifici, vetrate, gioielli, dadi e bulloni, sculture e dipinti. C'è così tanto e ora, nella nostra generazione, ancora di più; più persone producono di più. Ma i soggetti sono molto simili: un paesaggio dipinto oggi non sarà troppo diverso da uno dipinto 500 anni fa, così come un ritratto. I vestiti saranno diversi, ma un naso è un naso. I canti degli uccelli che si sentono ora saranno gli stessi che si sentivano migliaia di anni fa. Non c'è nulla di nuovo, tranne la singola persona, ma anche questa canta la stessa storia che hanno cantato

Illus: **Lussuria. Noi due ragazze insieme che sussurrano** 111 x 101 cm 1984

P 12

Illus: **Momento Mori** 107 x 36 cm 1985

Illus: **Follia. La manipolazione dell'uomo** 122 x 74 cm 1985

P 13

le generazioni passate. Questa è la vita, abituatevi, smettete di pensare di avere qualcosa di unico da dire.

Mentre frequentavo l'università ho iniziato a leggere libri di storia dell'arte come L'immagine gotica di Émile Mâle alla ricerca di indizi, non solo su ciò che rendeva eccitante l'arte medievale, ma anche alla ricerca della chiave universale per rendere un dipinto qualcosa di più di un semplice schema decorativo di colori. L'arte è fatta di idee e io volevo dipingere idee... Cercavo pretenziosamente il segreto di ciò che rendeva alcune cose migliori di altre. Pensavo che ogni forma e dettaglio potesse e dovesse rappresentare o sottintendere un'idea comprensibile a tutti.

Aurelio Clemente Prudenziò, un governatore cristiano morto intorno al 410 d.C., scrisse il poema Psychomachia, La battaglia dell'anima, che divenne l'ispirazione dell'arte e della letteratura cristiana medievale in quanto definiva le dodici virtù e i dodici vizi: Fede e Idolatria, Speranza e Disperazione, Carità e Avarizia, Castità e Lusso, Prudenza e Follia, Umiltà e Superbia, Forza e Vigliaccheria, Pazienza e Ira, Dolcezza e Durezza, Concordia e Discordia, Obbedienza e Ribellione, Perseveranza e Incostanza, erano temi costanti per riflettere sui valori dell'umanità. Grazie alla diffusione del poema, il concetto e l'idea delle virtù e dei peccati si diffusero in tutta Europa. L'intero soggetto artistico era davanti a me ed è per questo che nel 1984 ho tentato di realizzare

dei dipinti utilizzandoli.

Follia. La manipolazione dell'uomo riguarda l'insicurezza, la paura di apparire deboli di fronte agli altri, di nascondersi dietro una falsa immagine di sé. Orgoglio. I vestiti nuovi dell'imperatore riguarda l'autopromozione e l'orgoglio. Orgoglio. I vestiti nuovi dell'imperatore parla di autopromozione e di apparenza, di presunzione e di crederci una celebrità. Ho preso in prestito la composizione dal dipinto di Picasso del 1905 "Gli acrobati". Entrambi i dipinti si riferiscono a La Bella Figura (cfr. pagine 188-189).

Illus.: **Orgoglio. I vestiti nuovi dell'imperatore** 119 x 119 cm 1984

P 14 & P 15

La composizione di questo quadro è stata ispirata dal dipinto di Egon Schiele del 1913 "Doppio ritratto (l'ispettore capo Heinrich Benesch e suo figlio Otto)", in cui il padre protegge il figlio. Nel mio dipinto lo scheletro non protegge, ma aspetta mio padre e gli indica di andare in un'altra direzione.

Illus: **Ira. Tempo del padre** 128 x 143 cm 1985

P 16 & P 17

Mio padre è comprensibilmente irritato dal Momento Mori. La poesia di Dylan Thomas 'Non andartene, docile, in quella notte buona' è l'ispirazione per questo dipinto del tempus fugit, l'umiltà di fronte all'inevitabile. Quel momento mori, il Tristo Mietitore, sta trascinando via mio padre proprio come il virus COVID-19 sta eliminando la vecchia generazione. Io rimango sullo sfondo con la mia corda della morte che, per mia fortuna, è più lunga di quella di mio padre. Padre Tempo non aspetta nessuno, lo scheletro ti guarda con il sorriso sulle labbra perché la terza corda blu è la tua corda della morte che ti trascina nella notte.

Illus: **Vigliaccheria. Non andare dolcemente in quella buona notte** 122 x 153 cm 1984

P 18 & 19

Devo aver visto per la prima volta la Pala di Izenheim negli anni '70, la sensazione di violenza e paura mi è rimasta impressa nella memoria e così, per creare la mia immagine, ho collocato queste due figure in uno strano spazio buio, una la vittima, l'altra il carnefice. La mia vittima urla come nei dipinti di Edvard Munch e Francis Bacon

Illus: **Violenza. Paura dell'ignoto** 122 x 140 cm 1984

P 20 & 21

Ho visto una mostra retrospettiva di Max Beckmann a Berlino all'inizio degli anni '80 e sono rimasto turbato dal suo dipinto La notte, realizzato subito dopo gli orrori della Prima guerra mondiale. Da quella mostra ho ripreso i suoi colori e il disegno con la vernice nera che si può vedere nello scheletro del quadro Ira. Il tempo del padre.

Sebbene la psicomachia - quella battaglia interiore, quell'agitazione del conflitto contrastata dalla calma della vittoria - suoni molto grandiosa, dopo un anno trascorso a frugare nella mia anima interiore alla ricerca del "je ne sais quoi" ho deciso che la mia anima sarebbe stata più felice se avessi guardato altrove... così ho iniziato a cercare.

Illus,; dettaglio: **Disperazione. Ferro nell'anima** 128 x 145 cm 1984

P 22 **ICH WAR EIN BERLINER 1985 - 86**

Fortunatamente la salvezza arrivò una mattina quando il postino consegnò una rivista dalla Germania. L'equivalente berlinese di Time Out/What's On conteneva informazioni su appartamenti in affitto.

Per mantenere in vita Berlino Ovest, il governo tedesco occidentale fece del suo meglio per mantenere la vita quotidiana dei berlinesi più accessibile di quella di chi viveva nella Germania Ovest; gli affitti erano più bassi e qualsiasi tedesco che volesse evitare il servizio militare poteva farlo trasferendosi in città. Confrontando i prezzi degli affitti con quelli di Londra, vivere a Berlino Ovest dietro la cortina di ferro era come vivere in un "happy hour", e così nel settembre 1985 decisi di seguire le orme di Bacon e andai a vivere lì.

Berlino era una città-isola dietro la cortina di ferro e io non conoscevo anima viva e tanto meno la lingua. Ero libero sia dalle catene degli obblighi che dalle aspettative degli altri. Fin dai tempi dell'università sentivo di aver bisogno di una sfida e di un cambiamento e, grazie ai risparmi ottenuti con l'insegnamento, avevo i mezzi per farlo, a patto di vivere in modo economico come Ebenezer Scrooge e di spendere solo per il cibo e la pittura, cosa che facevo (oltre a qualche birra occasionale).

Mentre ero seduto su una panchina del parco con l'ultima edizione della rivista e un dizionario per aiutarmi, passò un uomo e mi chiese cosa stessi cercando: "*Ein Wohnung zu vermieten*", mormorai. Incredibilmente mi disse che aveva appena finito di arredarne una ed era pronta per essere affittata. Nel giro di una settimana dall'arrivo a Berlino avevo trovato alloggio a soli 15 minuti a piedi dal Check Point Charlie. Sebbene si trattasse di un fetido e buio pianterreno di 35 m²,

l'affitto di 200 DM al mese mi compensava, così mi misi subito a fare l'artista decadente e a dipingere lì dentro. Il mio ingenuo romanticismo ora mi stupisce. Ho portato il mio cavalletto e la mia tela in strada e ho dipinto una scena di strada dicendomi che questo è ciò che Grosz, Kirchner, Dix e Lisa Minnelli devono aver fatto in quei brutti tempi del Cabaret. Che imbarazzo. Ero come un ragazzo di campagna appena arrivato in città per la prima volta, così abbandonai rapidamente il mio periodo di Cabaret-ismo e mi rintanai in casa a dipingere Angst.

Berlino, come tutte le città, era piena di arte, sia vecchia che nuova, e non solo a ovest ma anche a est. Non c'erano problemi ad entrare a Berlino Est, a patto che i documenti fossero in regola e che ci si fermasse solo un giorno, ma era una sensazione bizzarra sapere che, semplicemente perché portavo con me un pezzo di carta - un passaporto britannico - potevo andare e venire a mio piacimento, un privilegio negato alla gente del posto. L'unica difficoltà era che dovevo comprare una quantità fissa di marchi della Germania Est e c'era ben poco per cui spenderli quando si era lì, e quando si tornava in Occidente le banche non li cambiavano

in marchi della Germania Ovest. Quindi, anche se la maggior parte delle cose all'Est erano più economiche, il biglietto d'ingresso per entrare era costoso. Il Museo di Pergamo era così grande che si poteva trascorrere l'intera giornata al suo interno per pochi marchi. Tuttavia, c'era molto di più in Berlino Est oltre al Pergamon, all'Untern den Linden, ad Alexanderplatz e all'odore pervasivo e particolare della combustione incompleta dei motori a due tempi dell'equivalente tedesco-orientale della 2CV, la poco stimolante Trabant, c'era anche l'eccitante minaccia e il brivido delle spie! L'11 febbraio 1986 stavo ascoltando il RIAS (Radio In the American Sector) nel mio bunker di 35 m² quando fu annunciato che più tardi quel giorno due spie, Anatoly Sharansky e Karl Koecher,

sarebbero state scambiate sul.

Illus: **Cold Bath** 150 x 122 cm 1985

P 23

Glienicker Brücke, buttai giù i miei pennelli, afferrai una mappa e corsi. Dovevamo essere una dozzina di turisti- spia che si aggiravano nella neve in attesa di assistere a una rappresentazione della guerra fredda. Berlino era eccitante, era così viva, con così tante cose da fare e da vedere.

Ero entrato in un ambiente al quale non ero assolutamente legato e dovevo fare di tutto, dalla ricerca di un panettiere a quella di negozi per comprare colla, legno, graffette, tela e colori. Ero all'inizio. Quattro anni di scuola d'arte non mi avevano preparato a queste cose pratiche di base, tutto ciò che avevo imparato erano parole fantasiose come Arte, Espressione ed Ego. Avevo bisogno di conoscere *Meiten, Ausländer, Ausweiss, Polizei* e *Überleben*: sopravvivenza. Ero arrivato in un altro mondo e dovevo trasformarlo nel mio.

Per affrontare questa sfida ho guardato l'appartamento di 35 m2 e ho pensato ai disegni che avevo fatto quando ero a scuola e alla pittura sagomata dell'interno dell'auto e a come avrei potuto utilizzare nuovamente quelle idee. Alcuni artisti cambiano spesso i loro soggetti e modificano il loro stile a seconda dei problemi che essi suscitano e, se da un lato questo può essere molto eccitante, perché non si sa mai cosa succederà, dall'altro può essere anche frustrante, perché si è sempre in attesa di un'affermazione definitiva. Quando ho iniziato a dipingere, anch'io dipingevo molti soggetti diversi, ma gradualmente ho ridotto la mia materia alla descrizione di interni ed esterni utilizzando la prospettiva a punti di vista multipli, con tutte le distorsioni di scala, forma e sensazione che questo punto di vista più ampio crea. Nel complesso, i pittori hanno una vita molto solitaria; siedono in una stanza, come un eremita in una grotta, e passano le loro giornate usando un bastone con dei peli a un'estremità

Illus: **Autoritratto** 178 x 170 cm 1985

P 24

per mettere del fango colorato, con attenzione o in modo disordinato, su un foglio di carta per esprimere idee e sentimenti, nella speranza di trasformare quel fango colorato in una miscela di magia e poesia. Magia perché la pittura non sembra più fango e poesia perché non sembra più tale. È stato durante la mia vita solitaria a Berlino che ho iniziato a lavorare su tele di forma irregolare, ma logica, per dare una migliore rappresentazione del mio nuovo ambiente. Per annunciare la mia nuova identità in questo nuovo mondo ho dovuto allontanarmi dal mio passato e saltare verso l'ignoto, verso il futuro. Come dichiarazione, come rinascita, ho dipinto un autoritratto, un autoritratto di nudo, senza alcun legame con il mio passato. Il dipinto del mio appartamento, Johanniter Strasse 7, è una visione a tutto tondo di tutta la mia casa. Si entra e si esce dall'appartamento attraverso la porta a destra. Il corridoio è minuscolo, è giorno, a sinistra c'è il bagno e subito dopo la cucina. I piatti della colazione sono nel lavandino, il pranzo è sul tavolo e la cena sta cuocendo. Il letto è in cucina per darmi più spazio per lavorare nell'altra stanza. Nell'angolo una vecchia stufa ad accumulo sta cercando di asciugare dei vestiti altrettanto vecchi, è notte, ho lavorato tutto il giorno.

Dipingevo tutti i giorni e andavo a scuola serale nel tentativo di imparare qualcosa della lingua e nei fine settimana lascio spesso il mio quartiere Kreuzberg 61 per andare a Kreuzberg 34, che pullulava di bar e club artistici. Non era una zona particolarmente facile di notte, infatti assomigliava a un quadro di Anselm Keifer pieno di punk alla Jorg Immendor. Le donne assomigliavano a Nina Hagen e, considerando che molti obiettori di leva amanti della pace si

erano trasferiti a Berlino dalla Germania Ovest, in certe zone si respirava un'atmosfera piuttosto aggressiva. Il fatto che molti artisti vivessero lì deve essere semplicemente dovuto al fatto che Kreuzberg era a buon mercato - e come migrante artistico ed economico è il motivo per cui vivevo lì. Il resto del tempo trascorrevi le serate in un bar dietro l'angolo e a Natale disegnavo ritratti che vendevo per pagare le birre. In quel periodo stavo imparando a giocare a Skat, un diabolico gioco di carte in cui chi perdeva pagava le consumazioni. Il perdente pagava anche se perdeva a biliardo, ma poiché nessun tedesco aveva mai sentito parlare di "Come si gioca a biliardo", me la cavai egregiamente e festeggiai facendo una serie di disegni nel bar che usai più tardi nel mio bunker per realizzare il mio dipinto del Bar di Berlino.

Tra i miei compagni di scuola serale che lottavano per imparare il tedesco c'era una coppia di francesi. Madame A era una studentessa e Monsieur F era un artista, o almeno così diceva, perché essere un "artista" gli dava un'identità. Rimasi sbalordito perché era la prima volta che incontravo qualcuno che ammetteva che L'essere era più importante del fare. "Sono un artista, quindi sono". Prima l'arte si basava sul fare, ora sull'essere.

Do la colpa all'influenza della moda per questo cambiamento di enfasi: essere un artista è diventato più di uno stile di vita, ora è diventato uno stile di vita e gli stili cambiano per varie ragioni. Per esempio, l'industria dell'abbigliamento ha bisogno che la gente faccia shopping per mantenere l'attività, e anche l'industria dell'arte cambia; quando uno stile diventa noioso, cioè non vende, allora si prende una rivista d'arte (uno strumento dell'industria dell'arte), si guarda a ciò che è di moda e lo si copia. Potreste pensare che stia scherzando, ma non è così: Nel 1985 ho tenuto una mostra di due persone a Londra, alla quale ho invitato il direttore della Alwin Gallery (da allora chiusa) perché era stato il giudice della mostra dell'Accademia di Belle Arti di Manchester e aveva scelto il mio autoritratto (vedi pagina 9) per vincere il primo premio; l'anno successivo sono stato anche eletto membro dell'Accademia di Belle Arti di Manchester. Venne alla mostra e mi disse: "Hai talento, ma dovresti andare in giro per le gallerie a guardare cosa espongono e vendono e fare lo stesso". Non è uno scherzo. È comprensibile che avesse bisogno di vendere solo per coprire i costi; le gallerie non sono enti di beneficenza e non importa quanto possano essere belli i tuoi dipinti, se le gallerie non riescono a vendere le tue opere esporranno quelle di qualcun altro. Ma io ero inorridita, ignorai il suo consiglio e, con arroganza o ingenuità, decisi di realizzare i miei dipinti nel mio stile e per me, non per il mercato. Se le gallerie fossero interessate, allora avrebbero dipinti sinceri.

Da quel consiglio su come sopravvivere nel mondo dell'arte ho sempre avuto dei dubbi sulle riviste d'arte su cosa e perché promuovessero certe persone e certi stili. Nel 1993 andai da un giornale locale e raccontai una mostra che avrei tenuto e chiesi loro di venire a vederla. Immediatamente chiesero a qualcuno dell'ufficio: "La galleria fa pubblicità con noi?", e la risposta fu "Sì". Così sono venuti in galleria e hanno scritto un articolo. Tre anni dopo ho incontrato un gallerista che mi ha mostrato una rivista in cui si parlava dei suoi artisti, era impressionante. Si scoprì che aveva pagato la rivista per scrivere dei suoi artisti, pagando così tanto che alla fine acquistò l'intera rivista e scrisse ciò che voleva, facendo pagare la pubblicità ad altre gallerie, che così lo pagavano per promuovere i suoi artisti. La stampa non è così indipendente come vuole apparire. Tuttavia, detto questo, nell'edizione di gennaio 2020 de Il Giornale Dell'Arte c'era un articolo che chiedeva a quindici critici d'arte quali fossero le migliori e le peggiori mostre e artisti del 2019 e il Prof. Giorgio de Genova, che avevo conosciuto a una mostra a Sulmona in Italia nel 2013, mi ha nominato come uno

P 25

dei suoi tre migliori artisti dell'anno insieme a Carlo Lorenzetti e Claudio Rotta Loria. È stata una

vera sorpresa, e per di più non l'avevo pagato, mamma mia!

Madame A e Monsieur F volevano il mio minuscolo appartamento di 35 m2 e così abbiamo fatto un accordo: mi hanno organizzato un soggiorno di sei mesi in una fattoria nel sud della Francia e in cambio ho subaffittato il mio appartamento fino al mio ritorno.

La vita da artista mi stavapiacendo, peccato che il saldo bancario non facesse altrettanto, così nell'aprile del 1986, per aiutare i fondi in diminuzione e pagare la possibilità di andare in Francia, lavorai part-time con il NAAFI (Navy, Army, Air Force Institutes) servendo birre ai soldati britannici che sorvegliavano Rudolf Hess nella prigione di Spandau. A quanto pare Hess era abbastanza in salute, per cui fu piuttosto curioso che un anno dopo morisse improvvisamente, e in modo misterioso. Sebbene avesse 93 anni e avrebbe potuto vivere ancora qualche anno, sfortunatamente per lui, era molto d'intralcio alla perestrojka di Reagan e Gorbachov e quindi, forse, fu convenientemente spinto fuori dalla strada di Gorbachov per ordinare la rimozione del Muro di Berlino.

P 26, P 27

Illus., **Johanniterstraße 7**, 289 x 300 cm 1986

Illus., dettaglio: **Johanniterstraße 7**

P 28

Illus., disegni: **Bar di Berlino , Blücherstraße 17**, 245 x 160 cm 1986

P 29

Prima delle macchine fotografiche digitali usavamo la film e sviluppavamo e stampavamo le fotografie all'università gratuitamente, ma quando me ne sono andato tutto questo è cessato ed è stato sostituito dal disegno. Per realizzare questo quadro ho trascorso giorni interi a fare 14 disegni a matita colorata nel bar; insieme i disegni misurano 378 x 121 cm. Avrei dovuto comprare il film e pagarlo, perché sarebbe stato più economico delle birre, ma non altrettanto divertente.

Prima ho scritto delle distorsioni della prospettiva quando l'angolo di visuale era così ampio. I disegni che ho realizzato per questo dipinto contenevano tutte le informazioni sugli oggetti presenti nel bar, ma non davano la sensazione di un luogo accogliente e confortevole. Per ottenerla ho dovuto realizzare numerosi altri disegni per cercare di trovare un modo per enfatizzare quell'atmosfera. Il dipinto mostra il mix di sguardo a destra e a sinistra, immaginando che si tratti di un rettangolo. Il tavolo a destra del biliardo dovrebbe essere più grande e la parete con i cappotti appesi ai ganci dovrebbe essere più vicina, la scala altererebbe completamente il significato degli oggetti. Anche i soffitti e i pavimenti avrebbero dovuto essere più grandi. Queste sono alcune delle ragioni per cui ho abbandonato i formati rettangolari e perché negli anni sono stato così assorbito dalle opportunità offerte da una forma sagomata.

Berlino è stata un'avventura, ma stavo diventando avido e desideroso di saperne di più, così a maggio ho guidato da Berlino Ovest alla Germania Ovest percorrendo l'arduo cammino lungo le autostrade dell'epoca hitleriana, che non sembravano essere state mantenute da quando erano state costruite. Probabilmente i tedeschi dell'Est (cioè i russi) le hanno lasciate in cattivo stato per far sì che una rapida invasione da ovest diventasse una lenta invasione. Dopo un giorno la mia vecchia auto sferragliante è uscita dalla Germania dell'Est e ho trascorso una notte di gratitudine nella bella città vecchia di Vierzehnheiligen per poter visitare la chiesa con le sue decorazioni rococò del 1772. L'Europa è piena di tali gemme artistiche, è possibile fare un viaggio nella storia della civiltà europea passando da una all'altra. Da Vierzehnheiligen ho proseguito il mio viaggio verso il sud della Francia fermandomi a Colmar per rivedere la Pala di Izenheim dipinta da Matthias Grünewald nel 1516. Questo dipinto è ancora nel suo ambiente originale, il che lo rende ancora

più significativo perché quando queste pale d'altare finiscono per decorare le pareti dei musei la loro identità cambia da spirituale a economica. Completato il dovere della cultura, ero finalmente in viaggio per seguire van Gogh al sole e per cimentarmi nella pittura en plein air lavorando nella fattoria per pagarla.

Illus: **Bar di Berlino, Blücherstraße 17**, 245 x 160 cm 1986

P 30

LA DOUCE FRANCE

Quando arrivai alla fattoria alla periferia di Pèzenas, Fred e Ben (Bernadette) mi accolsero con un Pernod grande come un trattore: *Je suis arrivé, et ceci c'est la vie pour moi!* Mi diedero una stanza - l'intero fienile - ma Fred e Ben non si preoccuparono delle mie competenze agricole, volevano solo che dipingessi... *o la la, ceci c'est la vraie vie pour moi!* Dopo nove mesi trascorsi a Berlino a dipingere interni, mi trovai di nuovo di fronte a un totale cambiamento di ambiente e di opportunità: il passaggio alla luce naturale con il suo movimento e il lavoro con la luce vera e non con quella artificiale; da uno studio organizzato a uno caotico all'aperto; inoltre, dopo nove mesi passati a cercare di capire una lingua, dovevo iniziare a cercarne un'altra. Quando dipingevo all'aperto ho provato a fare l'impressionista, poi la mia versione di essere espressivo come van Gogh prima di rinunciare e fare i miei quadri a modo mio. Una cosa che ho imparato è che tutti gli impressionisti che lavoravano nel sud della Francia erano un branco di bugiardi, perché non ho mai visto i colori che usavano, ma solo il contrasto. Un'altra scoperta è stata l'evento dei concorsi di pittura rapida, in cui un villaggio invitava gli artisti a presentarsi un giorno per dipingere, di solito qualcosa che aveva a che fare con il villaggio. Dopo qualche ora tutti i partecipanti tornavano con i loro dipinti e un gruppo di giudici poteva decidere quale dipinto avrebbe vinto il premio in denaro. Fred, Ben e io ci recammo a uno di questi eventi nel villaggio di Azillanet e io lo feci sedere davanti al municipio (per non rischiare di vincere un premio) e dipinsi il suo ritratto con Ben due volte sullo sfondo in cinque ore - e vinsi il secondo premio, che fu sufficiente per pagare la benzina e i Pernod per la giornata. Qualche giorno dopo dipinsi suo fratello Guilhem.

Durante il mio soggiorno a Pèzenas lavorai effettivamente nella fattoria, ma dipinsi anche molti paesaggi, alcuni dei quali vendetti lì, altri li regalai a Fred e Ben. Ma la cosa più importante è che ho imparato a dipingere en plein air, cosa che non è molto pratica nell'Europa settentrionale perché il tempo è così imprevedibile: un giorno può essere soleggiato e quello dopo nevososo. Per decenni il paesaggio è stato considerato antiquato e adatto solo ai pittori dilettanti. Baggianate. Questo snobismo dimostra un'ignoranza del genere. Dipingere un paesaggio che si ha davanti richiede molta analisi, molta selezione e scarto. A prescindere dal risultato, raccomando a chiunque di provaredipingere un paesaggio en plein air perché è un enorme esercizio di astrazione, dato che ci sono così tante informazioni che cambiano continuamente. Inoltre, dipingere un paesaggio direttamente dal motivo è molto più gratificante che copiarlo da una fotografia - almeno per me - perché una fotografia appiattisce tutto e semplifica il volume a una disposizione di scuri e luci su un piano piatto; si perde ogni sensazione di spazio e diventa un "paesaggio fotografico" che non dice nulla di più di com'era il tempo. Ovviamente, però, la fotografia può essere di grande aiuto per registrare dettagli come i modelli e le forme delle ombre, ecc. Ma una fotografia rivela solo una frazione di secondo di una scena,

Illus: **Ritratto di Fred** 90 x 70 cm 1986

Illus: **Ritratto di Guilhem** 101 x 76 cm 1986

P 31

presentandoci un'immagine "pronta per l'uso", e cosa si può imparare da un'istantanea del genere rispetto allo studio della scena per alcune ore? Risposta: una lezione diversa. Tutto dipende dall'obiettivo e se il fine giustifica i mezzi allora va bene. Alla fine dell'estate ho fatto di nuovo i bagagli e sono tornato a Berlino.

È inevitabile che le lezioni apprese vengano riportate in altri lavori, e così, impercettibilmente, quadro dopo quadro, mese dopo mese, le cose cambiano e si sviluppano. Da quando ho iniziato a dipingere en plein air, ogni anno mi propongo di dipingere un paesaggio, non solo per uscire dallo studio e prendere il sole, ma anche per allontanare la mia mente dal modo di dipingere in studio e per costringermi a risolvere problemi diversi. All'inizio separavo i due stili, ma nei miei "quadri finestra", dittici e trittici che mostrano un paesaggio, sono riuscito a combinare i due stili perché il panorama è dipinto en plein air mentre la cornice della finestra è realizzata in studio, a volte mesi dopo.

Illus: **Paesaggio afoso** Dimensioni reali 1986

P 32

L'INCIDENTE DI VENLO 1987 - 1989

Come emigrante economico in procinto di diventare immigrato economico a Berlino nel settembre 1985, mi ero fermato a Hilden, vicino a Colonia. Hilden è gemellata con la città britannica di Warrington, da cui non provengo... ma mio padre una volta lavorava lì! Così ho usato questa connessione incredibilmente insignificante come scusa e sono andato alla Haus Hildener Künstler e li ho convinti a concedermi una mostra, fissando la data per il settembre 1987. Avevo due anni interi di tempo e nessuna idea di cosa avrei esposto. Alla fine del 1986 lasciai il sud della Francia e tornai alla luce grigia di Berlino per completare un numero sufficiente di dipinti per quella che sarebbe stata la mia prima mostra personale. Avevo intenzione di vivere a Berlino, ma ho pensato che avrei dovuto essere più vicino a Hilden e così ho deciso di trasferirmi a Colonia, che dista solo mezz'ora.

Ho iniziato a cercare un posto dove stare mentre mi appisolavo sul divano di una compagna di scuola a Mönchengladbach, a metà strada per l'Olanda. Un giorno, mentre aspettavo l'edizione del giornale di Colonia con gli annunci di affitto, ho fatto un salto oltre il confine tedesco-olandese per visitare Venlo. L'atmosfera era totalmente diversa dalla dura vita di città e quando la gente del posto ha saputo che non ero tedesco si è mostrata più curiosa, così ho iniziato a pensare di trasferirmi lì, visto che la distanza tra Venlo e Hilden era solo di un'ora. Ho scritto alcuni messaggi scarabocchiati sulle bacheche di bar e supermercati e alla fine mi sono ritrovata in un negozio di seconda mano dove il proprietario mi ha detto: "*Ik weet iemand die een kamer vrij heeft, kom maar eens mee kijken*". Non avevo idea di cosa avesse detto, così lo seguii e alla fine della giornata avevo accettato di affittare una stanza, ma non potevo trasferirmi prima del 1° aprile. Ero felicissima perché avevo risolto il problema dell'alloggio, ero vicina a Hilden e a Colonia e mi sarebbe costato la metà, inoltre la gente del posto era molto amichevole. Dato che non potevo trasferirmi fino ad aprile, decisi di tornare nel Regno Unito e il modo più economico per farlo era l'autostop, così raggiunsi Zeebrugge e attraversai con il traghetto successivo, dopo che l'Herald of Free Enterprise era affondato appena fuori dal porto. Se quel giorno avessi avuto ascensori migliori e fossi arrivato prima, avrei potuto salire su quello stesso traghetto.

A Venlo vivevo in una grande casa degli anni '30 occupata da studenti. Dalla porta d'ingresso alla mia stanza c'era un bel percorso, sepolto in un labirinto di scale e corridoi, e la prima volta che vidi l'edificio ne osservai subito il potenziale pittorico. C'era un ingresso interessante con una porta ad

arco che conduceva a un ampio corridoio con tre porte che conducevano ad altre stanze. Le scale salivano su pianerottoli dai quali sei porte identiche conducevano ad altre stanze, corridoi e altre scale. Una di queste conduceva a un corridoio con

Illus: **Interno** 122x170 cm 1989

P 33

sette porte, una delle quali conduceva alla mia piccola stanza. La casa era un labirinto e per orientarsi occorreva una mappa. Il primo dipinto che ho realizzato era l'interno della mia stanza, che era così piccola che ho dovuto spostare il mio letto (sacco a pelo) e anche tutti gli altri dipinti per poterlo fare. Di quadro in quadro ho ritratto, nella mia versione di Interni olandesi, l'intera casa. Guardando giù per le scale, su per le scale; lungo il corridoio da una parte e poi indietro dall'altra. I soldi erano pochi, perché stavo rapidamente esaurendo i miei risparmi, ma anche la scadenza per la mia prima mostra personale a Hilden, e per ottenerla ho vissuto come i *Mangiatori di patate* di van Gogh. Nell'aspirazione di ottenere qualche vendita, realizzai piccole versioni ad acquerello dei miei dipinti a olio, che funzionarono finanziariamente. Per vivere a Colonia avrei avuto bisogno di un "lavoro vero e proprio", perché l'affitto sarebbe stato doppio, ma poi non avrei avuto abbastanza tempo per realizzare tutti i dipinti per la mostra, nonostante avessi già tutti quelli di Berlino. Fortunatamente ci sono dei vantaggi nella vita tranquilla, uno dei quali è che ci sono meno distrazioni, cioè i bar. Un altro è il costo della vita. Uno svantaggio è l'isolamento: nessuno vede mai quello che dipingi

Illus: **Still Wild Life II** 110 x 145 cm 1989

P 34 & 35

e non potrai mai incontrare le persone e stabilire quei contatti importanti di cui hai bisogno per promuovere il tuo lavoro. È un paradosso. La scelta è tra vivere nel centro dell'attività, ma non avere soldi per sedersi e dipingere, oppure vivere nella natura artistica dove l'affitto è più economico e quindi si può.

A Venlo la vista dalle finestre della mia nuova casa non era molto eccitante e, dato che avevo tagliato gli angoli inutili, ho fatto due buchi nel quadro in corrispondenza dei vetri delle finestre e ho creato otto diverse viste intercambiabili, una per ogni giorno della settimana. (Non sono mai stato bravo in matematica) Questi otto pannelli potevano essere fatti scorrere sul retro del quadro. Poiché mi trovavo nei Paesi Bassi, decisi che avrei dovuto avere delle vedute dei campi di tulipani e così comprai diverse cartoline che li ritraevano, ma purtroppo la scelta nel negozio era limitata, così dipinsi tre cieli: estivo, tempestoso e serale. Alcuni chiamerebbero i campi di tulipani kitsch e altri Pop Art, ma a dire il vero non so quale sia la differenza tra i due. Questa rottura del piano dell'immagine ha portato a delle costruzioni, i Quadri scultorei, che avevano una profondità di circa 35 cm. Questi, insieme ai miei dipinti berlinesi, sono stati esposti a Hilden nel 1987, la mia prima mostra personale.

Illus: **Dutch Interior** 122 x 175 cm 1987

P 36

Il dipinto L'ombra in attesa (opposto) è molto tipico di quelli che ho realizzato a Venlo; non c'è una linea verticale né una orizzontale e la composizione combina diversi punti di vista con sottili armonie di colore e un uso drammatico di buio e luce che circondano il punto focale. Ho evitato di dipingere figure intere perché la prospettiva distorta necessaria per mostrare più di una singola veduta implica che anche le figure dovrebbero essere distorte, invece ho dipinto la presenza delle persone con le loro ombre e solo scorci di loro con i piedi o le mani. Inoltre, le figure parziali sono più simboliche, più evocative delle figure intere e quindi lasciano spazio all'immaginazione dello spettatore per completare la storia (il fatto che siano anche più facili da dipingere non è un

problema...)

Quando stavo cercando un posto in affitto a Colonia, su un giornale c'era un annuncio di una galleria che cercava artisti, che ho conservato e durante la mostra di Hilden ho mandato loro un invito, sono venuti e in seguito mi hanno scritto invitandomi a esporre con loro. Così sono riuscito a raggiungere il mio obiettivo di entrare nella scena artistica di Colonia e ho fatto due mostre personali e due collettive con loro, dove hanno venduto alcune opere.

Nonostante le vendite della mostra di Hilden, ho dovuto iniziare a cercare un lavoro part-time presso le agenzie di lavoro di Venlo. Fortunatamente per me la maggior parte dei locali non voleva un lavoro part-time perché avrebbe interferito con i loro sussidi di disoccupazione, ma l'ho fatto perché tutto ciò che volevo era pagare l'affitto, il cibo (e la birra) e i materiali per dipingere. Me la cavavo molto bene e vivevo con tre giorni di lavoro a settimana: guidavo un furgone per un panettiere, lavoravo in una fabbrica caricando scatole di funghi e in un'altra scaricavo trenta tonnellate di formaggio da un camion ogni mercoledì pomeriggio. Il sabato lavavo camion con un architetto indonesiano. Mi sono divertito molto, con i soldi in una mano e il pennello nell'altra.

Illus: **Giovedì pomeriggio** 122x173 cm 1989

P 37

Illus: **L'ombra in attesa** 90 x 200 cm 1987

P 38

LA DOLCE VITA

Nel novembre 1989 tornai nel Regno Unito per preparare la mia quarta mostra personale, nata grazie alla presentazione dell'artista britannico Simon Fletcher, che avevo conosciuto in Francia tre anni prima. La mostra si tenne alla Hall Richard's Gallery nell'aprile del 1990. All'inaugurazione di questa mostra incontrai Arturo, un italiano che viveva a Londra ma che aveva anche una casa in Italia. Rimase particolarmente colpito da uno dei miei dipinti e mi propose un accordo: se gli avessi dato il dipinto, mi avrebbe dato le chiavi della sua casa a Carpenedo di Albignasego, alla periferia di Padova, per tutta l'estate. La sua offerta mise definitivamente fine alla mia vita a Venlo.

Dal punto di vista artistico, Padova è nota soprattutto per gli affreschi di Giotto nella Cappella Scavini, per la Cattedrale di Sant'Antonio e per la statua di Donatello all'esterno di Gattamalata a cavallo. Basta aggiungere prosecco, polenta, gnocchi e, ovviamente, gelato e sarete arrivati in paradiso. La casa di Arturo si trova ai margini del paese di Carpenedo di Albignasego e deve essere stata costruita nel XIX secolo. Mi sembrava di essere entrata in un set cinematografico di Fellini, ma era reale. C'erano luci e ombre drammatiche, con la gloria sbiadita dei vecchi mobili e le loro trame romantiche e la loro storia. Non c'era un solo pezzo inquinante di Ikea da vedere e, dato che i mobili erano così antichi, conferivano un'atmosfera senza tempo ai dipinti, una qualità non facile da ottenere. Nel giardino invaso dalla vegetazione c'era persino un vero gazebo, non uno di quelli che si trovano in una confezione piatta in un centro di giardinaggio. Avevo cinque mesi di tempo per dipingere e li ho impiegati per realizzare dieci dipinti dell'interno. Osservavo il sole che andava e veniva durante il giorno e pianificavo i miei dipinti di conseguenza, iniziando alle 7 del mattino con la luce dell'est. Sembra eroico iniziare a dipingere alle 7 del mattino, ma non avevo molta scelta perché lo stupido cane all'esterno iniziava ad abbaiare non appena il sole sorgeva. Chiudere le persiane non è servito, quindi l'unica soluzione è stata pensare al cane come a una sveglia biologica.

Sebbene avessi già dipinto nel sud della Francia, l'Italia fu il mio primo serio tentativo di dipingere gli effetti della luce reale. Divenni ossessionato dall'inseguire i suoi progressi intorno alla casa, dal

primo mattino con le sue nebbie che si dissolvono al dolce tepore della sera d'estate. Il mio interesse si stava spostando dal gioco della prospettiva come soggetto in sé, al gioco della luce. Man mano che la luce si spostava, la mia attenzione si rivolgeva a un altro dipinto e così, verso le 11 del mattino, ho lavorato a un altro quadro. Ho lavorato a un altro quadro, con la luce proveniente da sud, e alle 16 ho iniziato a lavorare al terzo quadro, con la luce proveniente da ovest. La luce grigia e fredda del Nord Europa che entra dalla finestra non è spettacolare, le finestre servono a tenere fuori le intemperie, ma in Italia hanno assunto una dimensione in più. Il mio interesse per la prospettiva e le finestre si sono uniti e mentre ero lì ho realizzato i miei primi dipinti "mobili". Le persiane delle finestre sono incernierate e quindi possono essere aperte e chiuse ma, essendo tagliate in prospettiva, appaiono sempre mezze aperte o mezze chiuse. È stato anche in Italia che mi sono interessato alla nozione di tempo come soggetto. Ne L'ombra del tempo che passa l'ombra del dito di un uomo punta, come una meridiana, in modo accusatorio verso l'orologio da tavolo sul divano. È un duello tra il tempo reale e il tempo creato dall'uomo.

Illus: **Tavolo, luce e tempo** 105 x 135 cm 1991

P 39

Come sia riuscito a realizzare tanti dipinti complessi e di grandi dimensioni in così poco tempo, uno a quindici giorni, includendo la riflessione, il disegno, la costruzione e poi il dipinto vero e proprio, può solo essere all'ispirazione di essere seduti nel paradiso dei pittori. Grazie Arturo. Alle 20, con la luce che si affievoliva, mi trasferii in cucina dove, per non perdere soldi, vivevo di pasta, pomodori e melanzane per sei sere alla settimana e andavo dall'altra parte della strada per una pizza solo nel fine settimana. Beatitudine.

Illus: **Il Cane Stupido** 170 x 112 cm 1990

P 40

A parte il mio dovere di cultura nei confronti di Giotto e una giornata alla Biennale di Venezia, che impallidivano in confronto alla casa di Arturo e ai dipinti che volevo fare, ero completamente in un mondo tutto mio. I miei vicini pensavano - non a caso, col senno di poi - che fossi un po' strana. Spesso mi chiedevano perché non mi fossi mai preoccupato di andare a Padova o a Venezia, ma all'epoca il rapporto tra due vecchie sedie nell'angolo di una stanza o la luce che attraversava un muro erano semplicemente più intriganti. Sono sempre stato un pittore lento, ma ora penso che avere una scadenza come cinque mesi possa far lavorare la mente più velocemente eliminando tutti i dettagli inutili: non c'è tempo, vai al punto!

Alla fine di settembre era arrivato il momento di partire, così ho impacchettato i quadri e li ho caricati su un rimorchio (che avevo costruito in Francia nel 1986 con il telaio di una Renault 4 e alcuni pezzi di compensato. Era totalmente illegale, ma non importa. È sopravvissuto fino al 1995) e ho guidato fino a Brescia per incontrare John Picking, un artista dell'Accademia di Belle Arti di Manchester che vive in Italia dagli anni Sessanta. John aveva anche invitato il suo gallerista a venire a conoscermi e a vedere il mio lavoro. Dopo Brescia ho proseguito il mio viaggio e sono andato a Colonia per consegnare i miei dipinti italiani da inserire in una mostra nella stessa galleria dove avevo già esposto.

Prima dell'avventura italiana avevo pensato di fare qualcosa di sensato, come passare un anno a fare un corso di formazione per insegnanti, in modo da aiutare a ottenere un'immagine di qualità.

Il 1990 è stato quindi un anno importante per decidere come realizzare, o almeno orientare, il mio futuro, dato che all'epoca le borse di studio per l'insegnamento

Illus: **L'ombra del tempo che passa, sera** 157 x 122 cm 1990

P 41

erano gratuite per chi aveva meno di 30 anni. Una delle ragioni per cui ho lasciato il Regno Unito nel 1985 è stata quella di cercare di darmi un'immagine internazionalista, in modo che quando sarei tornato nel Regno Unito sarei sembrato più interessante per le gallerie di quel paese. Ma a nessuno di loro importava, né nel Regno Unito né altrove. Nessuno mi ha mai chiesto quale istituto d'arte avessi frequentato o quali mostre avessi fatto e, giustamente, hanno guardato solo i miei quadri. Il che mi ha fatto pensare: "Qual è lo scopo delle scuole d'arte?". A nessuno importa cosa e dove hai studiato, basta che il risultato sia interessante - e per le gallerie - se è vendibile. Quando Josef Beuys dichiarò: "*Jeder ist ein Künstler*", evidentemente pensava che le scuole d'arte fossero una perdita di tempo perché tutti, come Monsieur F, potevano trovare felicemente la propria interiorità semplicemente inventando il proprio personaggio artistico. L'arte si vende da sola. Ma può venderci più rapidamente se la persona che vende ha il dono del Gab e può parlare della propria arte, delle proprie idee e della propria importanza in modo convincente. Tuttavia è l'arte che deve parlare davvero e quando non c'è un artista (o un critico d'arte/gallerista che dipende dal successo finanziario dell'artista per pagare il mutuo) a farlo, allora l'opera d'arte potrebbe facilmente morire e svanire nella carta da parati.

Fortunatamente per me il 1990 è stato un anno fantastico: una mostra personale a Londra, cinque mesi a dipingere come un matto nell'assolata Italia e poi una mostra collettiva a Colonia. Mi piace pensare di aver fatto la scelta giusta non frequentando un corso di formazione per insegnanti, e se riuscirò a sopravvivere abbastanza a lungo da ottenere una pensione, saprò di averlo fatto.

Illus: **L' ombra del tempo che passa, giorno** 157 x 122 cm 1990

P 42

EVVIVA L'ACCORDO DI SCHENGEN

Guardate com'è facile e immediata l'informazione e la comunicazione oggi con Internet, immaginate com'era prima, e guardate com'è diventato facile e immediato viaggiare nell'Europa continentale, ma immaginate com'era prima dell'accordo di Schengen.

"Presto, torna in Italia e porta con te tutti i tuoi quadri, perché il mio gallerista li vuole vedere!", mi disse John Picking al telefono nel gennaio 1991. Avevo trascorso il Natale e il Capodanno lavorando in un pub in Inghilterra e avevo calcolato di avere abbastanza soldi per comprare la benzina per andare e tornare, a patto che non ci fossero deviazioni selvagge. Ma prima dovevo ritirare i miei quadri che erano ancora presso la galleria di Colonia. L'arte e i viaggi costano, e i poveri artisti affamati sarebbero ancora più poveri se non si sforzassero di preservare le loro finanze, e gli alberghi sono stravagantemente più costosi che dormire nel retro dell'auto, anche se a gennaio c'è la neve. Con i quadri in macchina e la lattina di fagioli sopra il parabrezza per farli raffreddare, mi sono diretto a sud prendendo la strada più dritta per Stoccarda e Ulm fino all'Italia, fermandomi al confine tra Germania e Austria. L'unico modo per dormire quando l'auto era così piena era lasciare la marcia e rilasciare il freno a mano per sdraiarsi.

Il giorno dopo ho attraversato l'Austria con un semplice flash del passaporto, al passaggio di frontiera tra Austria e Italia gli austriaci mi hanno semplicemente fatto passare, ma gli italiani, avendo bisogno di un po' di tempo per mostrarsi 'ufficiali', mi hanno fatto passare dei guai. *"Cosa c'è in macchina, dove stai andando e dove sono i tuoi documenti?". "Sono in macchina con **i miei quadri**. Vado a **mostrarli a un amico** e, mi dispiace, non ho **i giornali** di oggi". "I documenti le servono per portare i suoi quadri in Italia e anche per portarli fuori. Se li lasciate qui dovete avere i documenti per l'importazione e se li vendete dovete avere i valori di ognuno scritti sul foglio e pagare l'IVA su quelli venduti. Se avete portato i quadri dalla Germania, dovete avere i documenti*

della Germania e l'azienda di trasporti internazionali più vicina in Germania si trova al confine tra Germania e Austria. Girate e seguite le indicazioni per Monaco. I documenti saranno validi per 12 mesi. Arrivederci”.

Mi sono girato, ma prima di partire ho pensato di aspettare qualche ora che finisse il turno degli scorbutici doganieri per poi tentare di sgattaiolare oltre il confine, ma mi sono tirato indietro come un rammollito perché non volevo che i miei quadri, né la mia auto, venissero confiscati solo per risparmiare le spese extra di benzina che questa ridicola deviazione avrebbe comportato.

L'ufficio doganale in Germania era chiuso, così ho passato un'altra notte in macchina. Al mattino mi sono messo in fila con i camionisti in attesa di quel ridicolo pezzo di carta e quando è stato il mio turno ho compilato il documento con i soli titoli dei quadri.

Alla frontiera italiana i miei documenti non sono stati nemmeno guardati, ma solo timbrati da un burocrate

P 43

annoiato prima di essere inviati a un altro burocrate altrettanto annoiato. Dopo mezz'ora di carte mescolate mi è stato riconsegnato il documento con un misto di stizza e sospiro e finalmente mi è stato permesso di proseguire. Tutti quei soldi, quegli sforzi e quella totale perdita di tempo. Evviva i Paesi sensibili che hanno firmato l'accordo di Schengen, aprendo le frontiere alla libera circolazione delle persone e delle merci e rendendo così la vita infinitamente più facile ed economica per tutti, tranne che per i doganieri e i burocrati che potrebbero veder sparire il loro lavoro e il modo di pagare il mutuo.

Con i miei documenti timbrati e con il consiglio di John di mostrare solo una selezione dei miei dipinti al suo mercante, li ho prontamente venduti. Rimasi un mese con John e la sua famiglia e imparai molti consigli importanti e pratici che uso ancora oggi. Grazie John, mi hai fatto passare dagli stracci della pittura alla ricchezza.

Cercavo di essere realista, ma realisticamente stavo perdendo tempo. Avendo appena venduto alcuni quadri a un commerciante in Italia, ho pensato di andare a vivere lì, ma dopo un mese di ricerca di un posto dove vivere e sempre più spaventato dai prezzi, ho deciso di andare a vivere in Francia.

Il trasferimento sembra romantico, ma in realtà era pratico, poiché era stata organizzata per me una mostra personale a Fontvieille da metà aprile a fine maggio 1991. Anche il poeta e artista belga Eugène Boch, che aveva studiato con van Gogh all'Atelier Cormon di Parigi, trascorse un periodo a Fontvieille, così come il pittore americano Dodge MacKnight. Entrambi visitarono van Gogh ad Arles, che dipinse il ritratto di Boch. Fontvieille era anche il luogo in cui aveva vissuto lo scrittore Alphonse Daudet, al quale è dedicato il mulino a vento.

St. Remy de Provence si trova a soli 17 km a nord-ovest, quindi mi trovavo nel giardino di van Gogh, e quando si osserva il paesaggio circostante e poi i suoi dipinti si comincia a capire quanto doveva essere energico, concentrato e ossessionato per aver fatto così tanto lavoro. St. Remy è una trappola per turisti e lo sono anche i prezzi, perciò mi sono trasferita a ovest, a Tarascon, a 15 km di distanza. All'epoca, prima di internet, l'unico modo per cercare un alloggio era il giornale settimanale, andare da ogni agente immobiliare e parlare con tutti. La vita era più lenta ma più socievole e molte delle persone che si incontravano si potevano rivedere e diventare amiche.

Sono stato in campeggio per meno di una settimana prima di trovare un appartamento all'ultimo

piano di un condominio di quattro piani nella parte nuova della città e ho iniziato a dipingere finendo un quadro che avevo iniziato in Italia. Una volta terminato, mi sono semplicemente affacciato alla finestra e ho dipinto la vista della lontana montagna del Mont Ventoux, oltre la linea ferroviaria lungo la quale sfrecciava il TGV. Per rendere interessante un dipinto apparentemente

P 42, P43 Illus: **Finestra aperta, giorno e notte** 190 x 200 cm 1991

P 44

semplice, ho fatto in modo che le finestre potessero aprirsi e chiudersi e ho incorporato pannelli di perspex per farle sembrare un vero vetro. Ho fatto tutti i lavori di falegnameria sul tavolo della cucina usando solo gli strumenti di base, persino la scanalatura per il perspex l'ho faticosamente tagliata con una sega a mano, quindi van Gogh non era l'unico pazzo.

A Pasqua e a metà dei 3 mesi trascorsi a Tarascon la città ha organizzato un concorso di pittura rapida al quale, ovviamente, ho partecipato. Quel giorno ci saranno stati circa 50 pittori provenienti da tutto il mondo ed è sorprendente vedere come ognuno reagisca in modo diverso a un tema più o meno uguale. Ho scelto di dipingere la facciata de La Droguerie semplicemente perché mi piaceva l'aspetto della scritta, che mi sembrava tipica come un monsieur avec son béret e un filo di cipolle appeso al collo. Dato che avevo tutto il giorno a disposizione per fare un quadro, mi sono girato e ne ho fatto un altro, questa volta della farmacia. Fu un giorno fortunato per me perché vinsi il primo premio di 5.000 franchi, che pagò le spese della mostra, e poi vendetti il quadro della farmacia al farmacista. Van Gogh ha venduto un solo quadro in vita sua, io ne ho venduti due in un solo giorno!

Ho fatto la mostra a Fontvieille con 17 grandi quadri e ho avuto una buona recensione sul giornale locale, ma appena finita la mostra ho fatto le valigie e sono ripartito per Padova, in Italia, dove avevo concordato di passare un'altra estate a casa di Arturo in cambio di un altro quadro: Ecco la dolce vita.

Trascorsi quattro mesi e mezzo a casa di Arturo e alla fine di settembre era di nuovo tempo di partire, anche se non avevo ancora progetti per il mio futuro. È una cosa strana della vita dell'artista: il futuro è il prossimo quadro. Non c'è un capo, non c'è una sveglia, non c'è una scadenza, non c'è un salario, non c'è un'indennità di malattia, non c'è un'assicurazione sanitaria pagata, non c'è una pensione aziendale, non ci sono dividendi annuali, non c'è un'assicurazione sanitaria non pagata, nessuna pensione aziendale, nessun dividendo annuale, nessun sussidio di disoccupazione e nessuna vacanza pagata. Non c'è nulla. Non c'è aiuto da parte di nessuno, dipende solo da voi. Se non vendi non mangi. Ciò significa anche che, senza alcuna sicurezza finanziaria, non c'è alcuna possibilità di ottenere un mutuo o un prestito veloce. In sostanza, non sei in linea con la norma perché sei scollegato dal modo in cui vive la maggioranza; sei in un mondo tutto tuo. L'unica cosa che avete è la libertà, qualunque essa sia, e l'indipendenza disconnessa. Chi lavora in proprio fa qualcosa per qualcun altro, ma l'artista non è tanto un lavoratore in proprio quanto un artista che fa qualcosa solo per se stesso. Se, tuttavia, qualcuno dovesse comprarlo, questo diventerebbe un bonus e un gradito sollievo. Fortunatamente sono fortunato perché non sono disabile e ho un passaporto europeo. Quando vedo tutte quelle persone che hanno lasciato la loro patria a causa della guerra, della carestia o della povertà e cercano di raggiungere l'Europa in barca, mi dico che il mio stile di vita è dovuto a una scelta, non alla disperazione; ma per grazia di Dio, andiamo tutti e due.

Per quanto riguarda la sicurezza del lavoro, sarebbe meglio insegnare o lavorare per organizzazioni come l'Arts Council e i musei, oppure diventare un curatore e ricevere uno stipendio per organizzare mostre di opere altrui piuttosto che realizzare effettivamente i dipinti per

una di esse. Le persone che ammiro di più nel mondo dell'arte non sono i grandi nomi di cui si sente parlare, ma gli artisti con famiglia. Quelli che sono riusciti a dipingere mentre nutrivano i loro figli. Per fortuna i miei genitori riuscivano a sfamarci perché avevano un "lavoro vero", ma coloro che non hanno il sostegno economico di un reddito mensile sono quelli che ammiro di più, sono gli eroi. I soldi che guadagnavo facendo quei lavori part-time erano sufficienti per mantenermi in vita, ma ero solo e responsabile solo per me stesso.

DISEGNI

Il disegno è scrittura visiva, è un modo di pensare a come qualcosa potrebbe o dovrebbe apparire, è un modo per visualizzare le idee. Ho due stili distinti: il primo consiste nel mettere semplicemente l'idea di base sulla pagina e il secondo nell'organizzare lo schizzo iniziale in qualcosa di più concreto. Il primo disegno è l'ispirazione e il secondo è una spiegazione meccanica di come esprimerla. Non c'è nulla di nuovo in questo processo di realizzazione di disegni preliminari, che in latino era descritto come inventio - scoperta.

Considero i miei disegni come semplici "disegni di lavoro", mai come disegni finiti in sé, per due motivi: Non posso preoccuparmi di passare ore e ore a farne uno, e l'altro è che se dovessi passare così tanto tempo a pensare che questo disegno deve essere una dichiarazione finale, sarei intimorito a correre dei rischi, perché i disegni sono lì per provare delle alternative: una linea qui o forse lì. Non voglio che i disegni siano 'preziosi', devono essere spontanei e non faticosi e statici. Faccio il disegno iniziale in un quaderno di schizzi, su un pezzo di carta o sul retro di una busta, e lo faccio velocemente. Li faccio velocemente per non perdere tempo a guardare dettagli inutili e concentrarmi solo sull'aspetto più interessante che ha attirato la mia attenzione.

Tornato in studio, guardo lo schizzo e penso a cosa e perché mi ha interessato ciò che ho visto e a come posso mettere in relazione un elemento con l'altro -

P 45

Illustrazione d'uno disegno

P 46

la composizione e il modo in cui gli elementi interni si relazionano con il bordo dell'opera.

Il bordo del foglio non ha nulla a che fare con il disegno, si trova lì per caso, quindi devo pensare a dove finirà la mia visione, la mia vista. Finisce dove il mio occhio ha smesso di guardare mentre faceva il disegno iniziale. La forma del dipinto dipenderà totalmente dallo stato d'animo che voglio creare; un'area ampia darà spazio al dipinto, troppo piccola e potrebbe diventare angusta, è tutto un equilibrio. Una volta decisa la composizione, disegno il cartone a grandezza naturale, lo ritaglio e lo appendo alla parete. Questo è l'aspetto finale e in questa fase posso apportare modifiche aggiungendo o togliendo 5 mm qui o là. Poi ricalco il cartone animato sul legno, lo ritaglio e costruisco il quadro. Una volta realizzato, è molto difficile modificare la forma senza causare problemi, quindi il disegno deve essere preciso come quello di un architetto, soprattutto per i pannelli delle finestre che devono chiudersi con precisione.

Questi disegni sono stati fatti sulla finestra reale attraverso la quale guardavo il panorama e quindi la prospettiva corrisponde all'altezza dei miei occhi. In altri dipinti di finestre, che vedrete più avanti nel libro, ho immaginato la finestra vista in prospettiva e così facendo ho fissato l'altezza degli occhi prima ancora di scegliere il paesaggio. Una volta costruito il dipinto, porto il pannello centrale in campagna e mi assicuro che l'altezza dell'occhio reale coincida con l'altezza dell'occhio della finestra preconcepita. Questo è importante se sto dipingendo una vista sul mare, dove si vede

l'orizzonte. Se ci sono edifici visibili, allora la loro prospettiva deve essere in linea con l'altezza degli occhi del dipinto. A parte queste regole di base, non ho bisogno di disegnare il panorama che voglio dipingere e quindi mi basta prendere la tela bianca, scegliere il panorama e lasciare che sia la forma della finestra a decidere la composizione; gli alberi, ecc. possono essere spostati o ignorati per realizzare il quadro finale. Tuttavia, quando la veduta è di un interno, la prospettiva deve essere disegnata correttamente, sia che si tratti di una veduta reale di un interno che di una immaginaria.

P 46 & 47 Illustrazioni dei disegni

P 48 & 49

¡HOLA, Y VIVA ESPAÑA!

Quando andai in Spagna per la prima volta non potevo essere molto più alto di 50 cm e, come la maggior parte dei bambini di quattro anni, non ero molto interessato all'architettura, alla cucina locale e a fare tardi. Tuttavia, nel 1991 la mia statura era aumentata un po', così chiesi a un amico che aveva una casa da qualche parte in Spagna se potevo affittarla per l'inverno. "Certo, nessun problema, 100 sterline al mese". Ancora una volta preparai la vecchia macchina di latta e lasciai la casa di Arturo in Italia per raggiungere un luogo che non era nemmeno sulla mia mappa. Nel cuore della notte arrivai in un posto chiamato Callosa d'Ensarria, che si trova nel mezzo del nulla. La mattina dopo, curioso di sapere dove fosse il nulla, ho aperto la porta d'ingresso e ho guardato fuori. Anche a novembre il sole mi bruciava gli occhi, mentre scendeva da un cielo così azzurro da sembrare artificiale, e quando questo non ti faceva battere le palpebre, lo faceva la luce che rimbalzava sulle pareti dipinte di bianco. La luce era così forte e abbagliante che mi faceva sudare gli occhi. Sono uscito in Calle Alta e ho guardato giù per la ripida collina, mi sono girato, ho guardato in alto e ho visto il mio primo quadro. Era così semplice. Non mi piace lavorare, a chi piace? e credo che l'ispirazione per un quadro sia immediata, come vedere qualcuno sorridere che ti fa sentire bene. Così, il primo sguardo alla collina con la cappella e la meridiana ha reso valida la mia decisione di trasferirmi in Spagna, e questo mi ha fatto sentire bene quanto un sorriso.

Questa fotografia, scattata in obliquo, mostra la costruzione del dipinto in tre strati: il cielo, la cappella appoggiata ad angolo, come se fosse in pendenza, e le pareti frontali. Le finestre sono buchi e lo gnomone della meridiana è un chiodo inclinato. La profondità del dipinto è di 5 cm.

P 49

Illus: **Tempus Fugit** 180 x 70 cm 1991

P 50

Ancora una volta mi trovai in un mondo a parte, poiché non conoscevo nessuno, non parlavo una parola di spagnolo e dovevo vivere di risparmi. Ero arrivata in Spagna come una piuma alla deriva nel vento, avevo aperto la porta e avevo iniziato subito a dipingere. Che fine ha fatto la mañana? Non c'era tempo per fare festa, perché ogni strada e ogni angolo aspettavano solo di essere dipinti. Durante la siesta il villaggio sembrava così deserto che avrebbe potuto essere morto, ma non esiste una siesta per gli ispirati e le strade vuote erano comodamente vuote per me, che potevo stare in giro a fare piccoli disegni. Ogni mattina andavo dal fornaio a comprare il pane, poi andavo al mercato e più tardi ancora al bar. Non riuscivo a decidere in quale momento della giornata Callosa fosse più interessante, così ho realizzato due dipinti, ciascuno con tre pannelli di cielo intercambiabili. Il dipinto serale aveva un pannello arancione chiaro, uno magenta iridescente e uno viola intenso e ricco. La versione diurna aveva un pannello azzurro per la mattina, uno blu intenso per mezzogiorno e uno blu profondo per il pomeriggio. È sorprendente come, eliminando

un colore del cielo e sostituendolo con un altro, si possa alterare così facilmente l'atmosfera di un dipinto.

P 50 & 51 Illus: **Il vicolo di sera** 183 x 80 cm (con 3 pezzi di cielo intercambiabili) 1997

P 52 & 53 Illus: **Il vicolo del giorno** 183 x 80 cm (con 3 pezzi di cielo intercambiabili) 1997

P 54

Se si osservano con attenzione i vecchi edifici delle città e dei villaggi spagnoli, si noterà che l'architettura domestica media non è stata progettata ma ampliata; le case in Spagna crescono. Un altro figlio in famiglia equivale a un'altra stanza e così la terrazza scompare per una settimana per poi riapparire appollaiata sulla casa accanto. Questo stile organico produce panorami infiniti. Nessun architetto potrebbe sognare una tale ricchezza disordinata, la abbatterebbe e la ridisegnerebbe con un righello. La casa che avevo affittato si trovava nella parte vecchia della città ed era grande come un garage a due piani, e altrettanto poco stimolante, il che significava che la pittura di interni era piuttosto limitata, così tutta la mia attenzione si spostò all'esterno e iniziai a dipingere gli interni delle strade sotto cieli mozzafiato.

Illus: **La strana terrazza** 90 x 50 cm 1995

P 55 Illus: **La casa d'angolo** 82 x 64 cm 1995

P 56 Illus: **A casa** 100 x 37 cm 1997

P 57 Illus: **The Back Door** 50 x 24 cm 1997

Silenzio nel villaggio 100 x 60 cm 1998

P 58 Illus: **La strada delle olive** 86 x 60 cm 1995

P 59 Illus: **Rimanere all'ombra** 120 x 100 cm

1999

P 60 & 61

Se si osservano questi dipinti di strade spagnole, si noterà che non ci sono persone, né auto, né cartelli stradali, né pubblicità, né rifiuti, né panni stesi o cani. Nient'altro che lo spazio, la luce, il colore, la struttura, la forma e l'atmosfera. Le scene ritratte sono poetiche e non sono vedute fotografiche di Google che vengono copiate perché appaiono in una fotografia.

Illus: **Era La Casa Más Importante del Pueblo** 180 x 60 cm 1997

P 62 & 63 Illus: **La Antigua Bodega de Vino** 122 x 80 cm 2004

La Montaña 85 x 68 cm 1997

P 64 Illus: **La Casa Azul del Viejo** 190 x 122 cm 1996

P 65

Perché limitare il piano dell'immagine a due dimensioni?

Nel 1987 avevo iniziato a realizzare dipinti in 3D e con pezzi separati ¿Perché limitare il piano

dell'immagine a due dimensioni? Nel 1987 avevo iniziato a realizzare dipinti in 3D e con pezzi separati, ma non avevo mai dato seguito all'idea perché all'epoca ero troppo preoccupato ed eccitato dalle tele di forma irregolare. Nel 1990 ho realizzato i miei primi dipinti mobili e nel 1991 sono tornato all'idea di integrare una terza dimensione nella mia pittura lavorando su piani concavi, convessi e inclinati per aumentare la sensazione di profondità. Un passo logico dalla pittura concava è stato quello di spingere il dipinto vero e proprio nell'angolo di una stanza. I quadri d'angolo sono molto logici: sono quadri d'angolo costruiti da due piani, entrambi dipinti in modo da sembrare tridimensionali, mentre la loro illusione prende vita grazie all'unione nell'angolo a 90 gradi; un misto di illusione pittorica e spazio reale costruito: quadri scultorei.

Alcuni quadri d'angolo si ripiegano su se stessi, altri si avvolgono intorno all'angolo. In quest'ultimo caso, si deve camminare intorno all'angolo per scoprire, come nella realtà, cosa c'è esattamente. Uno dei quadri d'angolo interni è ulteriormente complicato perché presenta tre piani: due si incontrano ad angolo retto mentre il terzo, il piano inclinato della strada di ciottoli, delinea lo spazio che il quadro occupa creando un vero e proprio primo piano.

Illus: **La Esquina por La Tarde** 190 x 110 x 37 cm 1994

P 66

Illus: **Via della città** 150 x 36.5 cm 2005

Casa Alegres 180 x 50 cm 1996

La baia 190 x 27 cm 1998

P 67

Illus: **Antica porta del villaggio** 180 x 88 cm 2000

P 68

Illus: **Il balcone** 45 x 27.5 cm 1999

Finestre illuminate 90 x 32 cm 1999

P 69

Illus: **Abito al No 518** 180 x 60 cm 2000

P 70

Illus: **Cloudless Sky** 100 x 65 cm 1999

P 7i

Illus: **Notte spagnola** 122 x 75 cm 1999

P 72

Le forme dei miei dipinti erano determinate dagli spigoli degli edifici e le trame dei vecchi muri diventavano parte integrante della loro struttura. I miei dipinti iniziarono a cambiare quando cominciai ad applicare texture pesanti con una miscela di sabbia e gesso in colla di legno sulla tela che copriva il supporto di cartone duro prima di dipingere tutti i dettagli, stavo giocando ad essere Tapiès. È una strana ironia che, sebbene liberarsi dai vincoli delle tele quadrate e rettangolari possa essere liberatorio, le forme irregolari impongano anche dei limiti, soprattutto alla spontaneità. Quando si lavora all'interno di un quadrato o di un rettangolo non ci si preoccupa del bordo, si è liberi come le nuvole del cielo di andare ovunque, di fare qualsiasi cosa e di cambiare quando si vuole all'interno del rettangolo del quadro. Qualunque segno, colore o forma si metta sulla tela è totalmente indipendente dal bordo. Il bordo è lì perché c'è, e non per una ragione deliberata. Una tela sagomata, invece, è deliberata; c'è una ragione per essa, e stabilisce i parametri per qualsiasi cosa accada al suo interno. Ogni evento deve rispondere alla forma preconcepita, raramente si verificano incidenti perché l'obiettivo e la composizione sono chiari fin

dall'inizio.

Illus: **Due giardini in centro città** 50 x 17 cm 1997

P 73

Illus: **L'ultima luce del giorno** 180 x 55 cm 2000
La cupola storta 180 x 62 cm 2001

P 74

Illus., dettaglio: **Aspettando la sera** 180 x 96 cm 2000

P 75

Illus: **Aspettando la sera** 180 x 96 cm 2000

P 76

Illus: **N° 461** 100 x 38 cm 1998

P 77

Illus: **Strade acciottolate** 180 x 82 cm 2000

P 78 & 79

Un "minimalista" o un "concettualista" sarebbe ben felice di appendere al muro una tela dalla forma nuda e lasciare che sia l'immaginazione a occuparsene, a volte lo sono anch'io, ma lasciare la tela nuda è troppo semplicistico, totalmente privo di originalità e fondamentalmente vigliacco. Ridurre un dipinto alle sue basi richiede molto lavoro e farlo con sincerità ancora di più. Guardare come altri artisti, come ad esempio Nicolas De Stael e William Scott, hanno risolto questi problemi di riduzione, astraendo i loro soggetti a blocchi di colore, è naturale e utile. La luce accecante e penetrante della Spagna fa sì che gli occhi danzino con il buio e le luci e si concentrino sui pochi accenti che aumentano la consapevolezza del disegno. Ho ridotto il numero di colori, aumentato il contrasto e fatto maggiore uso delle texture e dei motivi nelle composizioni.

Illus: **Village Texture** 180 x 75 cm 2000

P 80

Illus: **A las ocho** 100 x 50 cm 1996

P 81

Illus: **La ripida scalata** 90 x 38 cm 2018
Ombra blu 90x39cm2018

P 82

La luce è, ovviamente, un elemento essenziale in tutti i dipinti figurativi e vivere in Spagna mi ha dato l'opportunità di sfruttare appieno la straordinaria luce mediterranea che, insieme all'ambiente luminoso e allegro che mi circondava, rappresentava nuovi elementi da impiegare nel mio lavoro. Dipingere i cieli è diventata una sfida per me: come catturare la ricchezza, la luminosità e l'intensità del loro colore e allo stesso tempo ritrarre l'effetto drammatico sulle pareti strutturate delle case bianche così prevalenti nella regione. Uno dei risultati del mio fascino per i cieli è stato quello di dipingere quadri che mostrano la stessa scena in serie durante il giorno, o in coppie che contrastano l'abbagliamento luminoso di mezzogiorno con la morbidezza vellutata della sera. Poiché non c'è mai un momento particolare in cui un soggetto si rivela al meglio, molto spesso il soggetto è la luce stessa. Questo per me è un altro vantaggio della pittura rispetto alla fotografia; una fotografia registra solo un momento del tempo reale, mentre un dipinto può essere una miscela di vari momenti: un ricordo dell'esperienza. Utilizzando questi ricordi, la nostra immaginazione può ricreare nell'occhio della mente tutte quelle immagini vissute durante la giornata. Può essere quando si guarda in varie direzioni per capire l'insieme o semplicemente quando si osserva la stessa scena per un certo numero di ore e si nota come è cambiata con il passaggio dalla luce dell'alba a quella del tramonto. In questi dipinti ho dovuto selezionare e scartare tutto ciò che ho visto e sperimentato per arrivare a una conclusione attraverso la quale

esprimere i miei pensieri e sentimenti in una forma tangibile.

- 1996
Illus: **Dalla mia casa posso vedere l'alba** 243 x 36 cm (dipinti sul soffitto) 1996
Dalla mia casa posso vedere il tramonto 243 x 36 cm (dipinti sul soffitto)
- P 83
Illustrazioni: **Il grande cielo blu** 180 x 128 cm 1995
Il cielo della sera 180 x 128 cm 1999
- P 84
Illus: **La Fuente** 100 x 40 cm 1998
Estate profonda 50 x 20 cm 1998
- P 85
Illus: **Eleganza sbiadita** 180 x 77 cm 2000
Solo su invito 180 x 77 cm 2000
- P 86
Illus: **La vecchia fabbrica** 180 x 124 cm 2000
- P 87
Illus: **Turno di notte** 18 x 120 cm 2000
- P 88
Illus: **In salita** 180 x 100 cm 2000
- P 89
Illus: **In discesa** 180 x 100 cm 2000
- P 90
Illus: **La vecchia casa di pietra, giorno** 100 x 26 cm 1997
La vecchia casa di pietra, notte 100 x 26 cm 1997
- P 91
Illus: **La Casa Vacía** 50 x 20 cm 1997
Strade di sera 100 x 40 cm 1997

P 92

DIPINTI A PEZZI SEPARATI

Sono pigro e lo ammetto - ma non lo siamo tutti quando si tratta di svolgere compiti inutili? Perché perdere ore e giorni a dipingere qualcosa quando, semplicemente ignorandola, si può spiegare la sua presenza? Prendiamo, ad esempio, il dipinto La grande casa bianca. Ciò che ha attirato la mia attenzione, mentre camminavo nell'ombra profonda di un edificio, è stata la curva della strada in cui potevo vedere la casa rossa a sinistra e guardare la strada a destra. Entrambe le viste erano interessanti, così come il cielo intensamente blu incorniciato dalle tegole del tetto. Ma la casa davanti a me non lo era: perché preoccuparsi di dipingerla? Ignorandola, avevo trovato un modo pigro per includerla semplicemente usando la sua sagoma e dipingendo le tre finestre come quadri separati.

Oltre a essere molto sensati, i quadri con pezzi separati sono altrettanto logici dei quadri d'angolo. Lo spazio tra il pezzo separato e il corpo principale del dipinto diventa una forma negativa su cui lo sguardo non si sofferma. Al contrario, gli occhi si spostano rapidamente, come nella realtà, verso il prossimo punto di interesse, lasciando all'immaginazione il compito di riempire gli spazi vuoti, perché anche se sono gli occhi a guardare, è il cervello a vedere. Senza questi spazi negativi l'attenzione verrebbe distolta dagli elementi principali e l'ispirazione iniziale per il dipinto andrebbe persa. Mi sono concentrato solo su ciò che attirava la mia attenzione e ho dipinto solo

ciò che era necessario.

Siccome nessun luogo e dall'altra parte, c'era una galleria d'arte a Callosa d'Ensarria dove ho scoperto gli straordinari dipinti di Alberto Labad. La Galería Arrabal era gestita da una signora tedesca e da suo marito olandese, quindi ovviamente ci siamo incontrati e sono molto contenta che sia così, visto che il 98% dei loro clienti erano turisti in cerca di qualcosa di "spagnolo" da portare a casa. Quella galleria mi ha salvato e ha fatto bene anche con i miei quadri.

Nel 1992, quando vivevo a Callosa, ho conosciuto Helen, che lavorava nella vicina città di Altea. Helen era arrivata dall'Inghilterra appena un mese prima di me e nel 1997, non molto tempo dopo il matrimonio, ci trasferimmo a Barcellona in un appartamento nel Barrio Gotico a pochi passi dalle Ramblas, a una sola strada da Carrer d'Avignó e a pochi minuti dal Museo Picasso.

Non ho mai pensato di stabilirmi in un solo posto, tenendo sempre gli occhi aperti per la prossima avventura, la prossima destinazione di viaggio e il prossimo spostamento d'arte. Così mi sono guardata intorno, ho visitato fiere d'arte e sono stata fortunata perché in una di queste ho incontrato la galleria Sammer di Madrid, che in seguito ha esposto i miei quadri e mi ha portato ad altre fiere. Era anche il momento di Travel & Art e di cambiare casa per cambiare il mio quadro, poiché avevo esaurito il tema della scena di strada ed ero alla ricerca di una nuova ispirazione.

P 93 Illus: **La grande casa bianca** 190 x 150 cm (con 3 pezzi separati) 1998

P 94 Illus: **La Plaza de Toros desde Calle Pilar** 90 x 64 cm (con 4 pezzi separati) 2018

P 95 Illus: **El Caminio al Campo** 100 x 55 cm (con 2 pezzi separati) 1998

P 96 Illus: **Vita quotidiane** 180 x 60 cm (con 2 pezzi separati) 2000
Night Owls 180 x 65 cm (con 2 pezzi separati) 2000

P 97 Illus: **Giorno caldo** 180 x 63 cm (con 1 pezzo separato) 2001
Notte calda 180 x 63 cm (con 31 pezzi separato) 2001

P 98

BARCELONA

Nel corso degli anni ho vissuto in vari luoghi, ma invece di scattare fotografie per ricordarli, mi piace realizzare dipinti. Tuttavia, ancora una volta, descrivere il dipinto come "realistico" nella forma accettata della parola potrebbe essere fuorviante e sollevare domande sulla differenza tra riconoscibilità e realtà. Lo spazio del dipinto Carrer Rauric 12 può essere letto più o meno come una mappa: una superficie piana che mette in relazione un luogo con un altro, ma non è il progetto di un architetto. Lo spazio va e viene mentre gli oggetti sono resi tridimensionali, ma invece di muoversi completamente nel piano del quadro come nella tradizionale prospettiva rinascimentale, possiamo anche muoverci verso l'alto o verso il basso come nei quadri indiani, cinesi o egizi. Questo quadro è un'idea, un concetto di realtà. Da un lato sarebbe una bugia dire che questo è l'aspetto del mio appartamento, ma dall'altro si riconoscerebbe tutto ciò che è raffigurato, persino un ladro potrebbe usare il quadro come una mappa.

Il dipinto ci mostra l'intero interno dell'appartamento in cui vivevo a Barcellona, dove vediamo tutto, dalla porta d'ingresso a livello della strada e le scale che portano all'appartamento vero e proprio, passando per la vicina ficcanaso in piedi sulla porta. Entrando nel corridoio vediamo le piastrelle del pavimento e la luce che le attraversa, una finestra si apre su un patio illuminato da un

raggio di sole dove è steso il bucato ad asciugare. La prospettiva utilizzata ci attira nello spazio e nella luce e l'ombra spiegano il volume, questa è la prospettiva familiare dell'illusione. Dal corridoio ci giriamo verso destra e lasciamo che i nostri occhi percorrano il corridoio superando due porte, una a sinistra e una a destra. Sbirciamo attraverso le aperture e vediamo cosa c'è all'interno, se attraversiamo le porte vediamo ancora di più. I nostri occhi proseguono e arriviamo nella sala d'ingresso con un divano e una finestra sulla destra e un balcone con porte aperte sul davanti. A sinistra, accanto alle porte che conducono in un'altra stanza, si trova un televisore su cui viene proiettato il quadro. Si tratta di un uso diagrammatico della prospettiva; ci viene fornita un'introduzione graduale all'intero appartamento; il dipinto è un inventario visivo del contenuto. Le regole della prospettiva vengono sfruttate per mostrarci più di una singola veduta, il che rende il quadro più comprensibile e quindi più realistico, anche se sappiamo che un appartamento non è a forma di stella ma dovrebbe essere solo una grande scatola divisa in altre più piccole. Proseguendo nel nostro viaggio, oltrepassiamo le porte ed entriamo nello studio e vediamo sulla parete di fondo proprio questo quadro che si sta dipingendo. C'è un altro balcone dal quale, se ci si affaccia, si può guardare la strada sottostante. Accanto allo studio c'è il bagno con una donna che fa la doccia mentre qualcuno, riflesso nello specchio del bagno, la osserva. Si tratta in effetti di una disposizione strana per un appartamento, poiché il corridoio che passa davanti al bagno ci riporta nel corridoio da cui si può accedere alla cucina e anche al bagno. Guardando attraverso la finestra della camera da letto vediamo che è notte e alla luce di una lampada possiamo vedere il dipinto Il letto nudo appeso.

Il bello di Barcellona è che c'è tanto da fare, il brutto di Barcellona è che c'è tanto da fare. Quando c'è così tanto da vedere e da fare, si perde tempo per fare la cosa più importante, cioè dipingere. Ma quando si dipinge si perde anche il motivo per cui si è andati lì, è una scelta: Arte e niente viaggio o viaggio e niente arte. Barcellona ha molto da offrire, dai musei ai bar, dai locali notturni ai ristoranti, dall'opera e dalle cattedrali alle spiagge per nudisti. È una città straordinaria che offre così tanto a così tante persone che non sorprende che io ci abbia vissuto per 11 anni e che sia riuscita a fare 291 dipinti, uno ogni due settimane. Ero semplicemente troppo occupato per accorgermi di essere invecchiato di 11 anni.

Il dipinto, Carrer Rauric 12, è stato esposto alla mostra STRUTTURE PERSONALI: Open Borders organizzata dal Centro Culturale Europeo a Palazzo Mora durante la 57a Biennale di Venezia del 2017.

P 99

Illus: **Carrer Rauric 12** 283 x 255 cm 1998

P 100 & 101

Illus.,dettaglio: **Carrer Rauric 12** 283 x 255 cm 1998

P 102 & 103

A Barcellona ero di nuovo un ragazzo di campagna nella grande città e in una città piena di attività, tanto che Les Demoiselles d'Avignon nel quartiere a luci rosse erano visibili dal balcone, e non solo con un binocolo per la visione notturna, ma anche di giorno. Così il primo dipinto che ho realizzato a Barcellona non è stata una pittoresca scena di strada, ma l'interno della mia camera da letto... a luci rosse - ooh che emozione... e anche un dipinto curioso.

Il letto nudo si basa su una prospettiva lineare a un punto di fuga per attirarci nella sua storia. La stanza raffigurata è un cubo, una stanza a forma di scatola, e la nostra attenzione è attirata dal letto in quattro modi: in primo luogo la prospettiva ci attira all'interno del quadro, in secondo luogo

concentrando quasi tutti i dettagli nella metà inferiore, in terzo luogo illuminando la scena con una piccola lampada e, infine, i lati angolati del dipinto inclinati verso l'interno e rivolti verso il basso. Non c'è materasso, perché il letto è stato spogliato, né è molto invitante, certamente non quanto la luce, con il suo dolce calore e i suoi colori tenui che creano un'aura intima. Chi si sdraierebbe su di esso? Sembra scomodo come la camera da letto di Francis Bacon, o forse è solo il letto di Tracy Emin, dopo che sua madre ha riordinato.

Illus: **Il letto nudo** 180 x 177 cm 1997

P 104.

ET IN ACADIA EGO... di nuovo

Quando ero a Carpenado di Albignaseo nel 1990, ogni fine settimana andavo a mangiare una pizza dall'altra parte della strada, al Ristorante Palazzo Rosso. Era l'anno della Coppa del Mondo di calcio - non che io fossi o sia minimamente interessato, visto che evito ogni tipo di sport e di esercizio fisico - ma la sera della finale tra Italia e Inghilterra il bar era pieno di italiani patriottici e man mano che la partita procedeva il loro entusiasmo e le loro voci crescevano e quando Pavarotti - Re Pavarotti - cantò *Nessun Dorma* cantarono insieme a lui fino all'ultima strofa, quando improvvisamente si zittirono e lasciarono finire il Re... che tempismo. Pavarotti mi fa sempre venire le lacrime agli occhi quando lo sento cantare quest'opera e così, dopo aver trascorso quasi un anno in Germania, più di due in Olanda, un anno in Francia, diciassette in Spagna, non è una sorpresa che io sia tornata in Italia... Vincerò!

Dopo undici anni di inquinamento a Barcellona, in un appartamento pieno di quadri, attrezzi e cianfrusaglie c'erano grossi incentivi a trasferirsi. Avevo dipinto interni e paesaggi urbani e avevo bisogno di aria fresca: aria fresca di campagna. Non vado a lavorare in ufficio, il mio ufficio viene con me. Mi bastano pochi strumenti, qualche pennello, una scatola con tubi di fango colorato e quanto basta per pagare l'affitto. Così nel 2008 ci siamo trasferiti a Farindola, un paese di montagna in Abruzzo, dove dovevano vivere Pan, il Dio del mondo pastorale, e Bacco, il Dio del vino. Dopo aver vissuto in una città con più di 1,6 milioni di abitanti come uomo dei sogni campagna e quindi trasferirmi a Farindola, un villaggio mille volte più piccolo, è stato come trasferirmi in Arcadia, un luogo pastorale idealizzato. Sarei sorpreso di conoscere più di una dozzina di persone a Barcellona, perché la vita in città può essere anonima, ma in un villaggio bucolico è impossibile essere anonimi perché

P 105

tutti sono così connessi, tanto che nel 2017 mi è stata concessa la cittadinanza onoraria di Farindola.

Per festeggiare il fatto di essermi trasferita in questo villaggio in terra d'Arcadia tra un paesaggio idilliaco lontano dalla frenetica metropoli e popolato dall'allegria di pastori e ninfe, invece di dipingere la polvere e le ombre dei pastori, con le ossa delle loro pecore, ho aperto i miei quadri, letteralmente. Ho dipinto più porte e finestre da quando sono qui che in tutti gli anni precedenti. Trovare una 'buona vista' è facile, sono ovunque, tutto quello che devo fare è portare il pannello centrale in campagna e assicurarmi che il livello dell'occhio della prospettiva della costruzione modellata corrisponda alla vista, come l'orizzonte in un dipinto di mare. In un paesaggio la prospettiva è elementare, perché non ci sono verticali né orizzontali: si guarda in alto o in basso verso un albero. Più complicato è dipingere il paesaggio in situ mentre la luce naturale cambia nel tempo: un giorno può essere limpido e il giorno dopo nuvoloso, ecc.

Gli interni invece sono costanti, lo spazio è definito dalla prospettiva e la luce può essere naturale o artificiale. Un modo per combinare le due cose sarebbe quello di dipingere una scena urbana notturna in cui la sera è illuminata dalla luce artificiale, senza doversi preoccupare che le forme delle ombre si spostino, ma questo potrebbe significare tornare all'espansione urbana e abbandonare Paradise Found.

P 105

Illus: **La lunga strada verso casa**
178 x 175 cm (aperto) 178 x 85 cm (chiuso) 2008

P 106 & 107

PRIMAVERA E ESTATE

Siamo tutti animali, siamo tutti parte del ciclo della natura, siamo tutti parte del paesaggio come le volpi, gli scoiattoli, gli uccelli e le formiche. Usiamo l'espressione "creati dall'uomo", ma in realtà siamo stati creati dalla natura; la differenza tra noi e gli altri animali è che mentre loro vivono nell'ambiente naturale, noi viviamo prevalentemente in città: all'interno di zoo urbani. Allora perché non ammirare il mondo esterno? A tutti noi piace avere una bella vista dalla finestra, ma di solito si tratta di un muro di mattoni del complesso dei vicini di casa all'interno dello zoo. Forse gli uccelli volano a guardarci nelle gabbie di mattoni dei nostri zoo?

Con tutte le cattive notizie che ci vengono costantemente comunicate: guerre, terrorismo, fame, malattie, inquinamento, è facile dimenticare che le cattive notizie non sono sempre causate dall'uomo; alcuni animali sono predatori e questa è una cattiva notizia per la vittima. Ma le cattive notizie causate dall'uomo possono essere su vasta scala e con molte vittime: guerre, riscaldamento globale, ecc., tutti causati da noi e dall'uso improprio delle risorse naturali, o semplicemente dall'avidità e dalla cattiva gestione politica, come le carestie in Ucraina negli anni Trenta o in Etiopia negli anni Ottanta.

Gli eventi naturali come terremoti, vulcani, tsunami, carestie sono naturali. Il mondo naturale e il suo paesaggio sono una cosa seria e meritano un'attenzione seria. Stranamente la pittura di paesaggio contemporanea non è considerata dal mondo dell'arte abbastanza pretenziosa da essere degna di essere etichettata come arte, in quanto i dipinti di paesaggio sono considerati ingenui, banali e romantici perché non riflettono l'uomo e le sue preoccupazioni quotidiane per le tendenze passeggere. Ma il mondo naturale fa sul serio, anche se molti politici sembrano ciechi, sordi e ignoranti e negano le catastrofi globali che si profilano. Per citare Greta Thunberg, "Lo spazio è come l'oceano e la Terra è la nostra barca, se la danneggiamo moriremo tutti".

Illus: **Vita estiva** 116 x 122 cm (aperto) 116 x 60 cm (chiuso) 2013

P 108

Ho dipinto prima la versione della finestra e mi è piaciuto così tanto che due anni dopo sono tornato a dipingerla di nuovo. Le piante erano cresciute e l'anno era evidentemente più secco, c'era meno acqua nel ruscello e nei giorni in cui l'ho dipinto ho potuto vedere meglio le pietre. Il risultato mi ha sorpreso e soddisfatto perché mi ha ricordato i romantici paesaggi vittoriani.

Illus: **Fiume scuro** 122 x 100 cm 2018

P 109

Illus: **Giornata drammatica** 137 x 153 cm (aperto) 137 x 74 cm (chiuso) 2016

P 110 & 111

Il paesaggio può essere considerato un po' antiquato, ma quante volte vi è capitato di essere da

qualche parte e di pensare "Wow, che bello", di prendere la macchina fotografica e scattare una foto? Che si tratti della torre Eiffel, del Partenone, di un paesaggio urbano o di un vasto panorama di montagne innevate, a tutti noi piace una "bella vista". Molti bei panorami, come il Partenone, hanno storie da raccontare sulle persone e sui tempi in cui sono vissuti e quindi possiamo collegarci alle loro vite e immaginare come doveva essere. L'elenco è infinito: le Piramidi, Stonehenge, Pompei, la Grande Muraglia Cinese, Machu Picchu, ecc... L'antichità, il Medioevo e persino l'epoca dei nostri nonni accendono la nostra immaginazione. Questo spiega la popolarità di molti film, libri e documentari "d'epoca"; storie che raccontano le stesse relazioni tra persone, luoghi ed eventi di oggi. La differenza è che noi abbiamo l'elettricità, le automobili e milioni di gadget, ma continuiamo a mangiare, dormire, parlare e morire proprio come Marco Polo e la regina Cleopatra.

Questo quadro è quindi una visione della storia che mostra il paese di San Casciano dei Bagni dove ci sono ancora le sorgenti termali con i resti delle terme romane. Ovviamente negli ultimi 2.000 anni le loro case sono state costruite più e più volte, ma è una bella visione del tempo che, fortunatamente perché non ha subito la piaga del cemento, può dare alla nostra immaginazione una migliore possibilità di guardare indietro e sentire il nostro patrimonio umano.

Illus: **Una visione della storia**

160 x 148 cm (aperto) 160 x 73 cm (chiuso) 2020

P 112 & 113

Nei dipinti interni la prospettiva definisce e circonda la vista, le forme dei dipinti esterni spagnoli erano governate dalla prospettiva degli edifici, ma con le finestre la forma reale di una finestra racchiude la vista. Quando scattavo fotografie, usavo spesso un obiettivo da 135 mm e potevo ingrandire e rimpicciolire per scegliere la composizione migliore usando il mirino, la finestrella che si fissa con un occhio per inquadrare la vista prima di premere l'otturatore. È stato molto utile e lo è anche la forma della finestra, perché incornicia la scelta della visuale.

Mi piace la forma della finestra perché quando si apre e si chiude è un modo molto interattivo di presentare una visione del mondo.

Illus: **La vita come il tempo, il tempo come la vita, svola via**

100 x 92 (aperto) 100 x 59 cm (chiuso) 2020

P 114+115

Illus: **Pixie's Garden** 205 x 225 cm (aperto) 205 x 143 cm (chiuso) 2015

P 116 & 117

AUTUNNO

Questa è una serie di sette dipinti iniziati durante l'autunno: ciò che mi ha entusiasmato quando li ho dipinti sono stati i colori vivaci. L'ottobre di quell'anno è stato un magnifico spettacolo di questi colori stagionali, il tempo è stato sereno, asciutto e costante per tre settimane (tutti i pannelli delle finestre sono stati dipinti durante l'inverno). L'unico movimento era quello dell'acqua e degli alberi, quando il vento li accarezzava e le loro foglie cadevano come granelli di sabbia nel vetro di un'ora.

Poiché i colori cambiavano durante l'autunno, la velocità era essenziale. Ho appoggiato il cavalletto su una delle rocce che si affacciano sullo specchio d'acqua e ho gettato il colore acrilico

sulla tela con colori forti. Uso raramente gli acrilici, quindi per me è stata un'avventura farlo e anche essere così spontanea. Mi è piaciuta l'imprevedibilità della velocità con cui ho dovuto lavorare: schizzi, dribbling, guizzi. Costruire lo strato di base prima di continuare con la pittura a olio più delicata.

Il modo di dipingere il paesaggio era molto impressionista, ma la forza del colore era applicata con la furia di un espressionista. Mi è piaciuta l'esperienza e ho mantenuto visibile la maggior parte della pennellata vivace per creare un contrasto con il modo in cui sono stati dipinti gli infissi e il davanzale della finestra: il controllo dell'uomo con il mondo naturale esterno.

Sono tornato a dipingere la stessa vista per i pannelli esterni all'inizio dell'estate 2016.

Illus: **La piscina di roccia**

170 x 156 cm (aperto) 170 x 76 cm (chiuso) 2016

P 118 & 119 Illus., dettaglio: **La piscina di roccia** 170 x 156 cm (aperto) 2016

P 120 & 121 Illus: **Testimone delle stagioni** 147 x 125 cm (aperto) 147 x 62 cm (chiuso) 2016

P 122 & 123

Nella maggior parte di questi dipinti di porte e finestre, le apriamo o le chiudiamo per vedere la scena che cambia: il giorno diventa sera, l'estate diventa inverno. Siamo statici, siamo fuori a guardare dentro o dentro a guardare fuori, ma in questo caso siamo fuori a guardare dentro e poi quando entriamo in casa siamo dentro a guardare fuori.

Illus: **September Song** 146 x 125 cm (aperto) 146 x 60 cm (chiuso) 2016

P 124 & 125

Illus: **The Shattered View of Farindola**

170 x 157 cm (aperto) 170 x 76.5 cm (chiuso) 2016

P 126 & 127

Illus., dettaglio: **The Shattered View of Farindola**

P 128 & 129

Illus: **Timescape** 130 x 119 cm (aperto) 130 x 56 cm (chiuso) 2016

P 130 & 131

Illus: **La fine dell'estate** 147 x 126 cm (aperto) 147 x 61 cm (chiuso) 2016

P 132 & 133

Illus: **Paesaggio autunnale, Farindola**

180 x 163 cm (aperto) 189 x 80 cm (chiuso) 2010

P 134 & 135

INVERNO - neve

Q. Qual è il colore più difficile da dipingere? R. Il bianco.

Perché? Di che colore è il bianco? Qual è il colore della carta su cui sono stampate queste parole? Bianco. Ne siete sicuri? Confrontate il colore della carta con un altro colore che pensate sia bianco. Esattamente, il bianco è un colore come tutti gli altri; ogni colore cambia a seconda di quelli che lo circondano. Qual è il colore di un oggetto bianco? Il bianco. Qual è il colore di un'ombra che cade su quell'oggetto bianco? Meno bianco del bianco. Qual è il colore di quel "meno bianco del bianco"? Rosso, giallo, blu o grigio. Ma di che colore è il grigio? Una miscela di bianco e nero o un grigio ottico ottenuto mescolando i colori complementari rosso e verde, giallo e viola, blu e arancione? Il bianco è il colore più flessibile, più sottile, più variabile e più difficile da realizzare; il

tono (scuro/chiaro) e la tonalità (caldo/freddo) sono così delicati. Raccogliete il maggior numero di oggetti bianchi che riuscite a trovare, assemblateli su una superficie bianca di fronte a una parete bianca e illuminateli con la luce bianca. La luce bianca è la luce descritta dalla temperatura di colore sulla scala Kelvin: più grande è il numero, più bianco è il bianco.

Poiché so che il colore bianco è complicato, non ho potuto resistere alla sfida della natura quando ha iniziato a nevicare e così sono andato in montagna, ho montato il mio cavalletto, ho guardato e ho dipinto. Ho scoperto che la neve non è bianca perché, come tutto il resto, riflette i colori che la circondano, così quando il cielo è blu riflette il freddo del cielo.

Le ondulazioni del terreno creano toni blu/verdi, le ombre degli alberi diventano blu/viola, gli alberi sono marroni/grigi. Dopo sei mesi sono tornato sulla scena e ho dipinto la stessa veduta durante l'estate.

Illus: **Estate e inverno** 184 x 174 cm (aperto) 184 x 85 cm (chiuso) 2015

P 136 & 137

Illus., dettaglio: **Estate e inverno**

P 138 & 139

Illus: **Monte Bolza dal Vado di Sole**
180 x 178 cm (aperto) 180 x 86 cm (chiuso) 2009

P 140 & 141

Questo e il prossimo dipinto mostrano la stessa scena, ma con la differenza che il tempo è cambiato drasticamente. Qui vediamo due vedute invernali del paesaggio, una diurna e una serale, nell'altra vediamo lo stesso paesaggio ma in estate e poi in inverno quando le finestre sono chiuse.

Illus: **Snowscape** 116 x 124 (aperto) 116 x 58 cm (chiuso) 2012

P 142 & 143

Illus: **Tempi che cambiano** 115 x 120 (aperto) 115 x 58 cm (chiuso) 2013

P 144 & 145

La fotografia mi mostra mentre dipingo la versione più grande di questa finestra durante in estate, mentre i due pannelli della finestra sono stati aggiunti in seguito. Sono tornato alla fine dell'autunno/inizio inverno per dipingere questa finestra singola più piccola perché volevo vedere e sentire la differenza. La luce e l'aria erano più fresche, più nitida e chiara. La quantità d'acqua nel Río Matarraña era aumentata e le foglie cadevano in continuazione, dopo tre giorni gli alberi erano praticamente calvi. Dipingere direttamente dal motivo è molto più emozionante che stare seduti in studio; il fiume è vivo, gli alberi danzano con la brezza, gli insetti ronzano intorno ai gialli e ai rossi della tavolozza. Non si è più solo un osservatore, un turista, ma un partecipante, siete uno di loro, un membro della vita che vi circonda.

Illus: **Una luminosa giornata d'inverno** 66 x 64 (aperto) 66 x 32 cm (chiuso) 2004

P 146 & 147

II MARE

Nel 2015 ho dipinto dei tritici in cui un fiume era un elemento importante. L'acqua era affascinante da dipingere e così nel 2016 e nel 2017 ho ampliato questo interesse dipingendo il mare. Tutti i paesaggi terrestri/marini sono realizzati direttamente dalla natura, la luce cambia, le nuvole vanno

e vengono, il vento aumenta o muore, tutto altera la consistenza e il colore dell'acqua.

Ciò che mi piace di questi dipinti e di quelli realizzati durante l'autunno è che sono istantanei; sono espressivi, il colore, la schiettezza, la fluidità e l'audacia. Potrebbero essere più "rifiniti", ma questo potrebbe far perdere un po' della casualità che l'immediatezza conferisce loro.

Tutti noi viviamo in un mondo a sé stante, presi dai nostri pensieri e dalle nostre abitudini; occupati dall'adesso e dai suoi grandi eventi, troppo occupati per notare le minuzie, le banalità, fino a quando non incontriamo di nuovo un vecchio amico dopo qualche tempo o vediamo una fotografia di quando eravamo più giovani e ci rendiamo conto improvvisamente che loro, e noi stessi, siamo cambiati: Tempus Fugit. Quando siamo giovani pensiamo solo al presente e al futuro lontano - a dopodomani - e non ci accorgiamo quando il futuro diventa presente e quello che era il presente è diventato subdolamente il ricordo lontano. Nel corso degli anni, il tempo è diventato un soggetto sempre più frequente nei miei dipinti, poiché si insinua in noi e un giorno passerà.

Illus: **L'isola solitaria** 126 x 123 (aperto) 126 x 61.5 (chiuso) 2017

P 148 & 149

A meno che non conosca esattamente il panorama che voglio dipingere, spesso è meglio fare qualche dipinto veloce e poi decidere. Una tela rettangolare standard è immediatamente disponibile, mentre la costruzione di un dipinto su una finestra può richiedere fino a una settimana e se iniziassi su una tela bianca vergine e poi cambiassi idea sul panorama, dovrei dipingere sopra la prima immagine. Questo non è necessariamente un male, perché i segni del pennello possono creare "incidenti felici", ma se volevo un cielo morbido e sfumato o la sensazione di acqua calma e riflettente, avere delle pennellate spesse sotto di me avrebbe cambiato il risultato. Così ho realizzato prima il dipinto qui sopra e poi il giorno successivo ho dipinto la stessa scena sul pannello centrale. I pannelli delle finestre sono stati dipinti in studio mesi dopo.

Illus: P 150: **La baia** 65 x 80 cm 2017

P 151: **Il mare calmo** 117 x 120 (aperto) 117 x 60 cm (chiuso) 2018

P 150 & 151

Illus: P 150: **Costa rocciosa** 71 x 61 cm 2017

Mare turchese e tramonto rosso fuoco Costa rocciosa

71 x 61 cm 2017 122 x 175 (aperto) 122 x 76 cm (chiuso) 2019

P 152 & 153

Illus: **L'avamposto** 133 x 127 (aperto) 133 x 63 cm (chiuso) 2017

P 154 & 155

Illus: **Rocce nere** 145 x 127 (aperto) 145 x 63 cm (chiuso) 2018

P 156 & 157

Illus: **Blissful Solitude** 141 x 128 (aperto) 141 x 64 cm /chiuso) 2018

P 158 & 159

Illus: **"Ricordo di aver sognato una casa in riva al mare, era primavera... credo"** 124 x 114 (aperto) 124 x 81 cm (chiuso) 2018

P 160 & 161

In questo quadro sono ancora confuso dallo strano caso dell'enigma che mi sta davanti. Vedo quello che sembra un armadio, anche quando la porta sulla destra viene aperta, sembra ancora un armadio con uno specchio all'interno della porta. All'interno vedo una borsetta con una pianta che cresce e che viene visitata dalle farfalle. All'improvviso la parete di sinistra si apre come una porta e

anch'essa ha uno specchio incorporato, ma le pareti non dovrebbero aprirsi eppure questa l'ha appena fatto. Posso salire ed entrare nel guardaroba e poi uscire da un'altra porta sul retro per entrare in un giardino. La logica mi confonde perché sembra illogica.

Se posso salire e poi uscire, allora o ero già in piedi nel giardino con l'armadio davanti a me o, dato che non sono in un giardino, e l'armadio ha le gambe, dove si trova? Se ha le gambe, cosa c'è sotto di lui? Non può essere un giardino perché non mi trovo in un giardino. La luce all'interno dell'armadio proviene dal giardino e proietta l'ombra del cactus appuntito sul pavimento, una pianta del giardino sta crescendo nella borsetta e le farfalle sono volate dentro, quindi i due mondi devono essere collegati, inoltre il mio riflesso è negli specchi, quindi ora faccio parte di questo strano evento. Forse questo è un caso di realismo magico, la realtà di un mistero inconcepibile e io sono l'enigma... o forse lo siete voi.

Illus: **Confuso da lo strano caso dell'enigma prima di me**
190 x 185 (aperto) 190 x 91 cm (chiuso) Con due specchi 2019

P 162 x 163

Illus., dettaglio: **Confuso da Lo strano caso dell'enigma prima di me**

P 164 & 165

INTERNI

Gli interni raccontano storie diverse dai paesaggi, come i racconti brevi dai romanzi. Con i paesaggi devo rispondere immediatamente perché sento che devono essere completati in fretta, perché il paesaggio è vivo, cambia sotto i miei occhi. Con gli interni, invece, posso essere più contemplativo e lasciare che la storia si riveli da sola perché, anche se ho una vaga idea di ciò che vorrei vedere, non so davvero quale sarà il finale finché non ci arrivo.

Illus: **La suocera di Kafka** 169 x 158 (aperto) 169 x 77 cm (chiuso) 2013

P 166 x 167

Il titolo '*Angst-ious Moment*' indica già lo stato d'animo e prima di iniziare sapevo di voler creare il dramma del buio e della luce.

Ho sistemato il cavalletto nell'angolo di una stanza in modo da poter guardare attraverso la porta e vedere il fuoco in un'altra. Non sapevo cosa sarebbe successo esattamente, ma lentamente, mentre dipingevo, ho aggiunto altri dettagli, che sono un po' come gli attori che entrano in scena e raccontano la storia. Alcuni rimangono per tutto il tempo, altri se ne vanno. Alcuni vengono spostati, altri diventano più grandi o più piccoli, più vicini o più lontani, più o meno in vista. Ho ripetuto il giallo del fuoco nella stanza sul retro portandolo in avanti, il che ha spostato il colore sulla superficie della tela e ha aumentato l'illusione della profondità.

Dipingendo le fiamme che si staccano dalle scarpe ho aggiunto tempo e movimento: qualcosa sta accadendo proprio in questo momento, l'attore è al centro della scena, è un momento drammatico.

Ho disposto i vestiti sulla sedia per simboleggiare una persona. Dipingendo la borsetta e gli occhiali sul davanzale della finestra, l'ho portata in primo piano. La sagoma della borsetta è visibile quando i pannelli della finestra sono chiusi.

Illus: **Angst-ious Moment** 170 x 155 (aperto) 170 x 75 cm (chiuso) 2016

P 168 & 169

Illus., dettaglio: **Angst-iou Moment**

P 170 & 171

Quando le finestre sono chiuse abbiamo la visione voyeur di una signora addormentata sulla chaise longue, ma quando le apriamo per dirle "Ciao" è sparita nella camera da letto in fondo lasciando i suoi vestiti, quella borsetta familiare e... possiamo vedere un paio di scarpe da uomo. Fin qui nulla di strano. Tuttavia, ciò che è strano è il fatto che quando le finestre sono chiuse vediamo solo attraverso il vetro, ma quando sono aperte, invece di guardare attraverso il vetro e vedere il muro che circonda la finestra, possiamo vedere di più della stanza. Non è realismo, ma realismo magico.

Illus: **La realtà è un sogno** 130 x 119 (aperto) 130 x 56 cm (chiuso) 2015

P 172 & 173 Illus: **Je t'attendrai dans mon boudoir** 121 x 104 (aperto) 121 x 52 cm (chiuso) 2019

P 174 & 175

Il mondo sta cambiando sotto i nostri piedi: Il riscaldamento globale e il modo in cui lo scioglimento delle calotte glaciali e il disgelo della tundra artica stanno rivelando il passato, un tempo congelato per migliaia di anni. Chissà quali antichi batteri potrebbero tornare in vita? Il COVID-19 era un nuovo virus che ha colpito rapidamente tutti noi. Le nostre vite non sono più così prevedibili: la neve cade più tardi o non cade più, i venti diventano burrasche, la pioggia diventa alluvione, una stagione calda diventa siccità e le guerre non finiscono mai. Questa crescente incertezza nel nostro mondo che cambia è sconcertante, inquietante e mi ha portato a chiedermi come le generazioni passate affrontassero l'ignoto. Prima dell'invenzione della fotografia, le uniche immagini che la gente aveva erano quelle create dall'immaginazione degli artisti, di solito commissionate dalla Chiesa. La pala d'altare di Izenheim di Matthias Grünewald è un'immagine terrificante di un Gesù infettato dalla peste, i cui piedi e mani contorti sono inchiodati sul crocifisso; gli ultimi 500 anni non hanno ridotto il suo effetto raccapricciante. Le persone del passato vivevano nella paura dell'ignoto e gli artisti non avevano paura di riflettere e manipolare queste paure. Oggi il tema della paura nell'arte viene visto raramente, perché abbiamo così tante prove fotografiche di eventi orrendi come l'Olocausto, Hiroshima e l'11 settembre. Leader maschili che causano disastri provocati dall'uomo.

Molti dipinti del periodo medievale e rinascimentale erano dittici e trittici per trasmettere l'insieme delle storie rappresentate. Il Tempo del rimorso è un'allegoria del cambiamento, del passaggio da una situazione all'altra, dal bene al male. Ho ripensato a una serie di dipinti realizzati nel 1984, le cui storie erano ispirate a quei capolavori medievali, e ho utilizzato l'antica storia di Adamo ed Eva per cercare di avvicinarmi a quell'idea di paura, la paura dell'immaginazione, collegando allo stesso tempo l'immagine alla vita di oggi, rendendo la loro casa contemporanea come la nostra.

Ne Il tempo del rimorso ci troviamo all'interno della casa di Adamo ed Eva che è diventata nera, bianca e senza vita, mentre il giardino dell'Eden all'esterno è luminoso e colorato. Eva è uscita a cercare foglie di fico e quando entra in casa per dare una foglia ad Adamo il suo braccio perde colore e diventa anch'esso bianco e nero. La foglia di fico viene dal mondo buono e quindi rimane colorata. Quando la porta viene aperta, vediamo un corridoio all'inizio del quale c'è una mela rossa e alla fine c'è Adamo con la testa tra le mani in agonia per aver commesso l'errore di mordere il frutto proibito. Adamo ed Eva si rendono conto che tutto il mondo intorno a loro sta cambiando ed è colpa loro, sono dannati. Hanno rimorsi, rimpianti, pentimenti, angoscia, tormento e orrore per le loro azioni che non possono essere annullate. Anche noi avremo lo stesso rimorso

se continueremo a inquinare il mondo come stiamo facendo.

Illus: **I tempo del rimorso** 132 x 127 (aperto) 132 x 94 cm (chiuso) 2020

P 176 & 177

Illus., dettaglio: **I tempo del rimorso**

P 178 & 179

Uno dei motivi per cui abbiamo lasciato Barcellona per un piccolo villaggio ai piedi di una catena montuosa è stato quello di sfuggire all'inquinamento. Il dipinto precedente è stato realizzato durante la serrata del COVID 19 e questo è stato realizzato subito dopo. Pensavo che ci fossimo trasferiti nella parte più pulita d'Europa, ma man mano che l'isolamento proseguiva quella macchia giallastra sopra la città di Pescara, a 50 km di distanza, scompariva lentamente e nel frattempo l'aria diventava cristallina, così limpida che i contorni degli alberi sulle creste delle montagne diventavano nitidi come rasoi, incisi dalla luce super luminosa, e le stelle sembravano buchi luminosi nella notte. Anche se il virus è cattivo, il lato positivo è che mostra quanto siamo diventati cattivi nell'inquinare il nostro ambiente.

In questo quadro ho reso l'esterno monocromatico, all'opposto dell'altro, perché voglio sottolineare che se continuiamo a vivere come stiamo facendo ora il mondo intero peggiorerà, non migliorerà di certo come, ironia della sorte, è successo durante l'isolamento. Qui vediamo che l'esterno è grigio, il mondo è stato messo da parte come se non ci importasse, persino il cielo, che ho impiegato quattro tentativi per rendere liscio, è rovinato dalla corrente d'aria di un aereo, ma la vista dell'interno è a colori perché quello è il nostro spazio personale, che a causa della nostra miopia è tutto ciò che possiamo vedere.

Alla fine della Seconda Guerra Mondiale, l'America è diventata la potenza economica mondiale e questa prosperità economica ha portato a una società dei consumi che ha dato origine alla nascita della Pop Art che riflette l'influenza della commercializzazione.

Per illustrare questa commercializzazione, sulla carta da parati dietro le finestre aperte ho usato il simbolo del dollaro e Topolino in piedi sulla conchiglia che Botticelli usava per annunciare la Nascita di Venere, perché Topolino (nato nel 1928) è diventato un Dio nel mondo commerciale. Quando le finestre sono chiuse possiamo vedere che l'interno è colorato, mentre l'esterno delle finestre è ancora in bianco e nero e soffre ancora dell'incuria. Sulla parete interna c'è un ritratto di Minnie Mouse nello stile delle stampe di Marilyn Monroe di Andy Warhol, l'inventore dell'artilizzazione (commercializzazione). La carta da parati rosso vivo è ricoperta dal simbolo degli Archi d'Oro, il logo di McDonalds. Al centro della stanza c'è una scultura di Jeff Koons che rappresenta un cane a forma di palloncino gonfiato. Koons è il re della commercializzazione perché queste sculture in edizione limitata vengono vendute a cifre ridicole. Sullo sfondo c'è una TV che mostra Donald Trump con una didascalia che dice FAKE.

Lo scopo di tutto ciò è affermare che noi, ignoranti, siamo più interessati alle banalità, alla banalità della celebrità, e decoriamo i nostri nidi con coriandoli colorati mentre, come Nerone che suona il suo violino mentre Roma brucia, ignoriamo blandamente il mondo esterno che viene rapidamente distrutto dagli incendi selvaggi e dallo scioglimento dei ghiacci. Il clima sta cambiando e Donald Trump, il Falso Profeta, adornato con l'oro degli stolti della sua presunzione, crede di saperne di più degli scienziati e dichiara con arroganza che ciò che hanno detto è tutto FALSO.

Illus: **Il Falso Profeta** 163 x 145 cm (aperto) 163 x 72 cm (chiuso) 2021

P 180 & 181

Illus: **Il Falso Profeta (aperto)**

P 182 & 183

Illus: **Il Falso Profeta (chiuso)**

P 184 & 185

Ho iniziato questo dipinto, *La corona di spine*, nel 2018, ma l'arrivo del virus Corona due anni dopo ha richiesto una risposta. La prima è stata Il tempo del rimorso, anch'essa iniziata nel 2018, ma nel 2020 è stata sovradipinta e del 2018 è rimasto solo il paesaggio. Il Falso Profeta è stata la seconda risposta.

L'ispirazione per questo terzo dipinto è stato il cambiamento, l'evoluzione del virus mutante. Così il dipinto è mutato da una vista attraverso la finestra di un villaggio in cima alla collina a una che mostra un giovane cactus appena fuori, ma quando le finestre si chiudono vediamo che la pianta è cresciuta fino a diventare una minaccia schiacciante le cui spine hanno perforato il vetro, come il virus ha perforato i nostri polmoni, la nostra salute. Il cielo brucia e il cactus è diventato un trifide da non ignorare ma, come nel libro Il giorno dei trifidi, ci sarà un lieto fine... o forse sì?

Il Covid 19 è un virus zoonotico che ha avuto origine negli animali e si è diffuso nell'uomo. Gli scienziati hanno identificato oltre 200 zoonosi conosciute con le quali, senza dubbio, abbiamo convissuto per migliaia di anni. Con l'aumento della popolazione umana negli ultimi secoli, la nostra vicinanza alla vita selvatica è aumentata. Ci stiamo espandendo nel loro territorio e di conseguenza ci stiamo avvicinando ai loro virus, per i quali siamo cibo e fonte di energia. Ci sarà un lieto fine o dovremo convivere con un altro virus mortale come l'ebola finché non verrà scoperta una cura miracolosa?

Illus: **La corona di spine** 167 x 157 cm (aperto) 167 x 76 cm (chiuso) 2021

P 186 & 187

Illus., dettaglio: **La corona di spine**

P 188 & 189

Ne *La Belle Figura* lo spettatore, in questo caso una donna, deve mettersi direttamente di fronte allo specchio e spostarsi per adattarsi proporzionalmente in modo che il riflesso del suo collo rientri nei colletti della pelliccia dipinta e delle perle. La donna si sta vestendo per uscire e si assicura di apparire al meglio; una volta vestita apre la porta ed esce, ma prima di uscire di casa ricontrolla la sua immagine nel secondo specchio. È un caso di "cappotto di pelliccia e niente mutande"; la carta da parati non è moderna, è vecchia, si stacca dal muro e ha delle macchie di umidità sul fondo perché lei non ha soldi, ma questo non importa perché l'importante è che abbia un bell'aspetto, e se ha un bell'aspetto si sente bene. Questo non è un quadro sessista, la pelliccia e la collana di perle sono un modo per far sì che lo spettatore diventi parte del quadro introducendo la sua immagine, il suo riflesso, nella storia e immagino che la pelliccia e le perle siano solitamente indossate da una donna. Gli uomini si comportano in modo simile con automobili, gadget, computer e orologi Rolex, ecc. Fare buon viso a cattivo gioco è una cosa che fanno tutte le persone e gli animali per attirare un compagno. Basti pensare ai pavoni: il maschio si pavoneggia di fronte alla femmina con le sue magnifiche piume spiegate davanti a lei. Vanità, vanità, tutto è vanità. *La Bella Figura* è un quadro sulla vanitas. Parla della superficialità, della futilità di pensare che sono bello sono bello.

Illus: **La Bella Figura** 122 x 104 (aperto) 122 x 81 (chiuso) Con due specchi 2019

P 190 & 191

Illus: **Tempo pieno di vuoto** 108 x 116 cm 2013

P 192 & 193

Nell'ottobre 2005 sono stato contattato da una giovane coppia che aveva appena acquistato una casa nel centro dell'Aia. Avevano già alcuni miei quadri e, dato che stavano ristrutturando la casa, volevano che un quadro fosse integrato nel design della loro nuova abitazione. Non tutti hanno una tale immaginazione e lungimiranza; è più normale aggiungere un quadro in un secondo momento, guardare le stanze e decidere se una parete ha bisogno di qualcosa o meno, ma loro hanno deciso fin dall'inizio di avere un'opera d'arte realizzata appositamente per loro e per la loro nuova casa. Sono stati molto coraggiosi, audaci e visionari.

Condividiamo l'interesse per Vermeer; la sua prospettiva, la luce, i dettagli e gli interni come soggetto. Un altro interesse condiviso è quello per le illusioni ottiche create dalla prospettiva ed esaltate dalla pittura realistica. Entrambi sono appassionati di musica e di lettura, così è nata l'idea di creare un dipinto di grandi dimensioni che permettesse di creare l'illusione dello spazio e che incorporasse la musica e i libri.

Il dipinto era troppo grande per il mio studio e con i costruttori che stavano ristrutturando la casa ho allestito uno studio temporaneo in un supermercato in disuso di Rotterdam, in modo che la coppia potesse vedere i progressi del dipinto. Questo è stato utile perché l'atmosfera musicale/teatrale del dipinto è cresciuta fino a incorporare l'interno di un teatro d'opera, allontanando il dipinto dal puro realismo e portandolo nel regno del semi-surrealismo, aggiungendo una stranezza all'atmosfera. Quando il dipinto è arrivato a un certo punto, un falegname ha seguito il mio disegno e ha realizzato delle librerie in prospettiva per far parte della composizione. Il legno delle librerie è stato scelto per adattarsi al pavimento esistente, in modo da garantire che il dipinto si integrasse armoniosamente con l'ambiente circostante, poiché un'illusione può avere successo solo se non si è consapevoli del punto in cui la realtà si ferma e inizia l'illusione.

Illus: **La stanza della musica** 320 x 350 cm 2008

P 194 & 195

Come molti borghi, Farindola ha il suo festival estivo con la musica locale e questo mi ha dato l'idea di celebrare il trasferimento in Italia realizzando un dipinto con la musica italiana, il visivo che elogia l'uditivo. Ho comprato i vecchi fogli di musica in un negozio di antiquariato, li ho stesi sul pavimento e ho calcolato quanti ne servivano per raggiungere l'altezza della porta; poi ho realizzato il mio disegno in prospettiva tracciando la griglia di dove si sarebbe trovato ogni foglio di musica. Ogni foglio è stato fotografato e con Photoshop ho angolato ogni foto per adattarla alla griglia, quindi ho stampato ogni foglio e l'ho ritagliato con precisione. Le ho quindi incollate sulla tela e, per aggiungere ulteriore spazio al dipinto, ho dipinto l'illusione di un angolo sulla destra.

Per dare la sensazione di un muro in ombra, ho smaltato la pittura a olio sopra i fogli di musica, in modo che il testo fosse ancora leggibile. Ho anche scurito l'angolo in basso a sinistra per evitare che l'intera

Quando le porte sono chiuse si inseriscono a filo delle pareti, mentre la scala è arretrata nel quadro dalla profondità delle porte. Quando sono aperte si trovano di fronte alle pareti e attraverso le finestre vediamo gli stessi fogli di musica dietro. Questi sono stati stampati di nuovo e incollati sulle porte. Le ombre delle barre di legno che tengono i vetri sono dipinte sopra di esse.

Il dipinto è stato esposto a SCOPE Basel nel 2015 ed è ora nella collezione d'arte Abdi Ibrahim di Barrek e Nezih Barut a Istanbul.

Illus: **Vita e Amore** 177 x 197 cm 2011

P 196 & 197

Illus., dettaglio: **Vita e Amore**

P 198 & 199

Illus: **Il mio piacere privato** 179 x 92 (aperto) 179 x 48 cm (chiuso) 2014

P 200 & 201

Illus: **"... e poi cosa è successo?"**
180 x 106 cm (aperto) 180 x 63 cm (chiuso) 2014

P 202 & 203

Illus: **Anticipazione** 174 x 114 cm (aperto) 174 x 62 cm (chiuso) 2016

P 204 & 205

Illus: **Il libro aperto** 200 x 106 cm (aperto) 200 x 62 cm (chiuso) 2005

P 206 & 207

RUSSIA

Una delle cose positive del vivere in una città vivace è il fatto che si incontrano tante persone diverse provenienti da tanti luoghi diversi. Nel settembre del 1997 sono andata a visitare una fiera d'arte, non particolarmente eccitante perché si trattava della solita roba d'arte moderna contemporanea: sacchetti di plastica con sperma e polvere di tappeto e video di ricci che dormono. Tuttavia, alla fiera d'arte c'era una galleria che ha attirato la mia attenzione: Ir-Art Gallery di Vladikavkaz... dove? Vladikavkaz è la capitale dell'Ossezia del Nord-Alania, una delle repubbliche che formano la Federazione Russa. Mi hanno colpito le opere di Vladimir Gobozov, Yuri Abisalov, Aksar Esenov e Alyena Shapovalova, i cui dipinti erano così diversi da tutto il resto della mostra. Lo stile era diverso; i soggetti, lo stato d'animo, il colore e l'atmosfera parlavano con una poesia che non conoscevo. C'era così tanta personalità che mi sono subito accaparrata il loro biglietto da visita e così facendo ho imposto loro il mio. Tornarono l'anno successivo e rimasero con me. Durante le serate, mentre il vino e la vodka si esaurivano, mi chiesero se fossi interessata a partecipare alla fiera d'arte Art Manege con la loro galleria a Mosca a dicembre - le mie valigie erano già pronte prima ancora che iniziasse la sbornia.

La Russia mi ha sempre affascinato: la sua rivoluzione, Lenin, Stalin, l'enorme sacrificio umano nella Seconda guerra mondiale. La cortina di ferro, la guerra fredda, la corsa agli armamenti nucleari, Yuri Gagarin e la sua lingua romanticamente incomprensibile. Non importa Art, dammi solo il viaggio. Ogni volta che viaggio in Europa non mi preparo molto, ma per un viaggio in Russia è necessario fare i compiti, quindi ho comprato alcuni libri di Teach Yourself Russian in 3 Months (Insegnare il russo in 3 mesi) e mi sono spaventata a farlo, e se non vi sforzate capirete presto, quando arriverete lì, cosa vuol dire essere dislessici.

Illus: **Правда** 168 x 88 (aperto), 168 x 44 cm (chiuso) 1999

P 208 & 209

I miei amici russi avevano trovato un appartamento all'ultimo piano di un condominio dell'era Kruscev che mi sarebbe costato 100 dollari a settimana. Sebbene l'Unione Sovietica fosse terminata da 8 anni, mi sembrava di aver fatto un salto indietro nel tempo. A settembre c'è stato il crollo delle banche, la prima esperienza di crisi finanziaria in Russia in un ambiente capitalista, e a molti della vecchia generazione mancava già la sicurezza del vecchio Stato comunista, poiché molti di loro erano rimasti nell'indigenza, e l'indigenza sociale è un anatema per il comunismo. Ma l'apertura dell'Unione Sovietica ha significato anche l'apertura delle menti e delle aspettative delle persone. Il condominio in cui vivevo non era probabilmente diverso da come era stato ai tempi del

comunismo, a parte tutti i graffiti che sembravano un incrocio tra un commento politico e La Arancia Meccanica.

Quando mi sono trasferita nel condominio sono stata osservata da occhi che sbirciavano attraverso porte semichiusure e, mentre camminavo lungo il corridoio, quelle porte con robuste serrature e maniglie si chiudevano smorzando le voci all'interno. Era così anche ai tempi in cui il KGB arrivava nel cuore della notte? Alcuni appartamenti avevano una doppia porta: quella d'ingresso era in acciaio con un'imbottitura per tenere lontano il freddo (e il KGB) e quella posteriore era in legno, entrambe con serrature e catenacci. Non potevo fare a meno di sentirmi un estraneo e questa sensazione mi ha portato a realizzare questo dipinto. C'è una catena all'interno della porta, una grande serratura, un buco per vedere chi c'è fuori. Tre orologi per tre fusi orari: Russia occidentale, centrale e orientale. Quando la porta viene aperta, vediamo che è stata ricoperta di giornali russi: Gazzetta Letteraria, Russia Sovietica e Pravda, tutti acquistati durante la mia permanenza. Sul pavimento ci sono sigarette e fiammiferi, uno ancora acceso. Sono lì per dare la sensazione che la persona dall'altra parte della finestra, l'estraneo, sia appena stata lì.

Forse ero un po' paranoico, o forse la mia immaginazione si stava divertendo con tutta l'atmosfera. Ero davvero impressionato. Questi dipinti russi erano la conseguenza di un'avventura in una nuova terra, una nuova cultura e un nuovo popolo. La Russia era eccitante.

Ho vissuto più della metà della mia vita in mezzo a persone la cui lingua e cultura è diversa da quella con cui sono cresciuta, ma non è mai stato un problema per me, a parte il cambiamento di lingua. Spostarsi da un Paese all'altro in Europa è come spostarsi da una città all'altra nello stesso Paese... finché non sono andata in Russia.

Mosca era affascinante, mi piaceva e volevo trasferirmi lì. Mi sembrava di essere al primo giorno di scuola, perché

Illus: **L'outsider** 183 x 100 cm (aperto), 183 x 56 cm (chiuso) 1999

P 210 & 211

la mia comprensione della lingua parlata e scritta era nulla, nonostante i libri. Ero davvero in un mondo tutto mio... e assolutamente nel mio elemento. Fare la spesa è semplice se si va al supermercato o diventa un'avventura seria se si va nei negozi di quartiere, dove bisogna andare al banco, dichiarare ciò che si vuole comprare, pagare e poi, armati di scontrino, andare al banco appropriato e chiedere all'assistente gli stessi articoli che si erano appena chiesti e pagati. Non avevo molto successo in questo compito e spesso me ne andavo con cose inaspettate. Il gelato, ho sempre immaginato che fosse l'ideale per le calde giornate di sole, eppure a dicembre c'erano molti chioschi per strada che vendevano deliziosi gelati ai passanti, nonostante la temperatura di -10°.

Molte stazioni della metropolitana sono come musei con mosaici e statue di bronzo di eroi sovietici, e la falce e martello è ancora ben visibile. Nel parco VDNK c'è un fantastico monumento ai successi sovietici nell'esplorazione spaziale e in Ulitsa Lenina, via Lenin, c'è un'enorme statua di Yuri Gagarin. C'è chi va nelle chiese per guardare le spoglie dei santi, io sono andato al mausoleo di Lenin per scrutare attraverso il vetro il volto itterico di un uomo, il santo eretico del comunismo, che ha cambiato la storia del secolo scorso.

Non riesco a tenere gli occhi fermi quando ero a Mosca. Tutto era curioso e tutto era curiosamente dipingibile: stanze, finestre, porte, persino maniglie, corridoi, luci, insegne, parole,

stivali, sedie, colori, angoli bui e tenebrosi, texture, carta da parati e, naturalmente, le persone.

Molte donne portavano un trucco spesso come la neve, che, mi è stato detto, serviva a proteggere la pelle durante i mesi invernali. Il colore predominante degli abiti maschili era il nero. Mosca era animata da un'atmosfera alla Kafka-vich e avrebbe fatto venire gli incubi a Hitchcock. Ci sono stato tre volte e due volte a Vladikavkaz, dove ho partecipato a dei simposi.

Illus: **Ufficio 202b** 190 x 90 cm (aperto) 190 x 48.5 cm (chiuso) 2000

P 212 & 213

In questo dipinto, Предупреждение! Красная Линия, Attenzione! Linea rossa, l'esterno è colorato ma l'interno è in bianco e nero, l'ho fatto perché volevo creare un'atmosfera di disagio. Il mondo che ci circonda è colorato, quindi spostando la storia nel quadro dal colore al bianco e nero ho potuto spostarla in un capitolo diverso, soprattutto con la linea rossa che segnava il punto in cui iniziava l'altro mondo. Quella linea rossa è il confine tra spazi privati, tra il tuo e quello di qualcun altro. Quello spazio privato è il vostro territorio personale e se qualcuno si avvicina troppo, voi vi tirate indietro o lo allontanate. Quando si incontra qualcuno per la prima volta, c'è sempre un periodo di "test delle acque": si fa una conversazione educata, si conosce la nuova persona e allo stesso tempo si cerca di conoscerla. È una politica personale che facciamo tutti. Quando si è l'estraneo di una comunità, il nuovo e lo sconosciuto, bisogna imparare a reagire, a comportarsi e ad adattarsi al nuovo ambiente, a rispettare lo spazio privato di chi ci sta di fronte. Normalmente è una capacità naturale, ma ci sono differenze culturali tra le società, alcune sono molto formali, altre molto liberali. Ma non bisogna avvicinarsi troppo, non superare la linea rossa o l'altra persona si allontanerà da voi. Un telefono si allunga, l'altro si ritira nell'altra stanza.

Sono queste le sensazioni che cerco di creare in alcuni dei miei dipinti, non in tutti però, perché non sempre sono in grado di fare lo psicologo dilettante, ma di tanto in tanto, quando si presenta una situazione come la vostra, anch'io devo fare un passo indietro e fermarmi.

Illus: **Attenzione! Linea rossa** 175 x 100 cm (aperto) 175 x 50 cm (chiuso) 2000

P 214 & 215

Illus: **Il non invitato** 185 x 133 (aperto) 185 x 77 cm (chiuso) 1999

P 216 & 217

Dieci anni dopo aver conosciuto Gala Tebieva, la direttrice della Galleria Ir-Art, sono stata invitata al primo Simposio Alanica in Ossezia del Nord-Alania. Invece che nella capitale Vladikavkas, il simposio si è tenuto nel villaggio di Fiagdón, incredibilmente simile a Farindola. Fiagdón si trova a 50 km da Vladikavkas, su una delle strade di montagna che portano all'Ossezia del Sud. Il monte Elbrus, nella catena del Caucaso, è più alto di 1.000 metri rispetto alla montagna più alta delle Alpi svizzere e Fiagdón si trova ai piedi della sua magnifica catena. Nel dipinto, sulla cresta della collina, si possono vedere i resti dell'insediamento цмити, Tsmÿti, che risale al XIV secolo.

Il dipinto è conservato nella collezione del NCCA, Centro Nazionale d'Arte Contemporanea, di Vladikavkaz

Illus: **Il lontano patrimonio osseto** 70 x 80 cm (aperto) 70 x 40 cm (chiuso) 2007

IL PONTE DELLE CULTURE

In questo dipinto un ponte di libri, che attraversa i resti di un muro, simboleggia il trionfo del pensiero sulla barriera dell'ignoranza e del pregiudizio. I libri rappresentano l'accumulo di conoscenze acquisite nel corso dei secoli e in tutto il mondo. Il libro chiave della storia è il libro rosso sangue, ΔHK, che rappresenta il codice del DNA che tutti condividiamo e che nessuna barriera creata dall'uomo può dividere.

Il DNA non regola solo il colore dei nostri occhi o dei nostri capelli, ma influenza anche il nostro comportamento rendendoci calmi o irrequieti, ma quanto del nostro comportamento è innato o acquisito? I nostri geni hanno bisogno di noi per sopravvivere e non solo dalle tigri selvatiche e dai virus, ma anche dai nostri vicini. Gli animali lottano per il dominio l'uno sull'altro e per il territorio, e noi facciamo lo stesso. Tutti cerchiamo di usare la nostra influenza per far rispettare le nostre opinioni, i nostri desideri e i nostri bisogni. Gli individui e i gruppi usano la loro influenza gli uni contro gli altri per il dominio e la sopravvivenza, sia che si tratti della terra migliore per la coltivazione del cibo, sia che si tratti della squadra migliore in una partita di calcio. Cercano di persuadere gli altri di essere i migliori e nel tempo hanno sviluppato culture, divinità, religioni e sistemi politici per dimostrare che il loro sistema è giusto.

Le società si sviluppano sull'influenza delle idee trasmesse da una generazione all'altra. La cultura è la storia di generazioni di influenze collettive, molte delle quali sono positive mentre altre sono distruttive. Purtroppo le guerre non cesseranno mai, perché sono il prodotto della storia di queste influenze; la guerra è biologica, perché è un fenomeno che non può essere risolto. La guerra è biologica perché un gruppo lotta contro un altro per la sopravvivenza. Le idee (o la loro mancanza) fanno le guerre, non le bombe; le armi sono solo brutti strumenti. Basta guardare il mondo: dove sono le guerre? Perché avvengono e quale banda combatte contro quale banda e perché? I problemi in Medio Oriente vanno avanti da secoli, perché un gruppo di credenze combatte le credenze dell'identità culturale di un altro gruppo. Si fermeranno solo quando le diverse società capiranno che la migliore, e unica, soluzione per la sopravvivenza è la cooperazione e la costruzione di ponti sulle divisioni. La legge, non la guerra.

Il dipinto è conservato nella collezione del NCCA, Centro Nazionale d'Arte Contemporanea, di Vladikavkaz.

Illus: **Il ponte della culture** 310 .5 x 128 cm 2011

AVVENTURA NELL'ASTRATTISMO Siamo tutti consapevoli dell'aspetto dell'arte astratta, l'abbiamo vista nei musei e nei libri e ora le scuole d'arte la insegnano, ma quando vedo gli studenti dipingere astratto devo chiedermi se sto guardando il risultato di un'indagine o il risultato dell'insegnamento di come dipingere in modo astratto. L'astrazione è diventata una materia accademica. Ciò che mi preoccupa è che sento che l'astrazione non è più il risultato di anni di studio, poiché alcuni pittori possono iniziare con un'immagine astratta - e questa non è astrazione, è stile. Ha l'apparenza dell'arte ma non la sostanza. Lo stile è decorazione, e sì, sono d'accordo, tutto è decorativo, che si tratti di carta da parati, di graffiti o di un Rembrandt, perché tutti decorano una parete. Ma la differenza tra decorazione e arte è che la decorazione riempie lo spazio sulla parete e l'arte riempie lo spazio tra le orecchie.

Il primo dipinto puramente astratto fu realizzato da Kandinsky nel 1911 e negli anni 1940/50 si era sviluppato nell'espressionismo astratto. Era la forma d'arte che tutti volevano sperimentare, anche mio padre che si ispirava all'italiano Alberto Burri. Sono cresciuto con i quadri astratti intorno a me e ricordo di aver chiesto, in più di un'occasione, "Papà, di cosa si tratta?". Credo che alla fine anche lui si sia posto la stessa domanda, perché a metà degli anni Sessanta ha abbandonato la pittura astratta per tornare ai paesaggi figurativi.

Nell'estate del 2000 due vetrinisti mi chiesero se potevo e volevo fare loro dei quadri astratti da usare come sfondo per le vetrine di una farmacia. Ho risposto che potevo e volevo farlo, anche se non avevo mai dipinto nulla di astratto, cioè senza alcun riferimento al mondo visivo. Sarebbe stata un'avventura, uno schizzo di colore verso l'ignoto, un'occasione per rischiare e fare qualcosa di imprevedibile. Fare qualcosa del genere nel proprio studio come esperimento è facile, è un gioco, ma fare qualcosa che non si è mai fatto prima per qualcun altro che paga e si aspetta un buon prodotto mette pressione. Non mi piace la pressione, ma mi è piaciuta l'opportunità di fare qualcosa che non avrei mai preso in considerazione e, come per tutti gli esperimenti, si può imparare. I sarti volevano colori vivaci su un tessuto che potesse essere appeso alla parete e al pavimento delle due aree espositive della vetrina: grandi tende. Così ho appeso dei teli di cotone sottile di 3 m x 1,5 m dal soffitto dello studio e, ispirato e incoraggiato da quel ribelle di Tony Hancock, mi sono lanciato nello stile dell'Action Painting e ho versato e schizzato la pittura acrilica su di loro. Il risultato è stato un incrocio tra Tony Hancock, Morris Louis e la speranza. Fortunatamente le cassettiere erano felici. Ho imparato che fare l'esatto contrario di ciò che si farebbe normalmente è molto positivo (potrebbe essere un disastro, ma bisogna essere ottimisti) e dà la certezza di poter affrontare l'ignoto e l'inaspettato. Dopo aver arrotolato i miei astratti e averli consegnati, ho ripreso i miei piccoli pennelli e sono tornata al mio stile abituale.

L'aver sfiorato il Pollockismo mi ha dato l'idea di andare in America e così, nello stesso anno, ho contattato una galleria consigliatami da un collega artista. La galleria mi rispose dicendo che voleva esporre le mie opere alla fiera Art Miami dell'anno successivo. Sembra così semplice, e lo era. I dipinti venivano impacchettati, imballati, spediti e venduti. Il cliché della bella vita sembrava giustificato e così presi accordi per trasferirmi a Philadelphia, dove vivevano alcuni amici. Arrivai a novembre, meno di due mesi dopo l'11 settembre, in un Paese coperto di bandiere e confusione. L'atmosfera era di disagio e incertezza, di shock e rabbia. Avevo programmato di trascorrere lì tre mesi per realizzare dei dipinti in vista di un'altra Art Miami nel gennaio 2002.

Ho realizzato alcuni dipinti spagnoli dai disegni che avevo portato con me e, poiché la mia immaginazione era ancora piena di Mosca, ne ho realizzato anche uno russo. Fortunatamente, nonostante lo stato d'animo negativo, alcuni quadri furono venduti e fui contattato dalla galleria Michelle Rosenfeld di New York per partecipare a una mostra di tre persone che si tenne più tardi nello stesso anno. Con questo invito mi trasferii a Brooklyn per preparare nuovi dipinti per la mostra. Come molti newyorkesi, Michelle era depressa per l'11 settembre e voleva una mostra di "quadri felici", ma nonostante la vendita, sebbene mi trovassi nel posto giusto, non era semplicemente il momento giusto.

Sono tornata in America nel 2002 e ho vissuto a Miami per realizzare altri dipinti per Art Miami per realizzare altri dipinti per Art Miami 2003, per poi trasferirsi a New York per una mostra personale a Broadway Windows. Avevo trascorso un totale di nove mesi in America durante le conseguenze dell'11 settembre e durante la preparazione della Guerra del Golfo e, sebbene mi piacessero gli americani e il fatto di essere in America, non mi sentivo a mio agio con la loro rabbia bellicosa repressa. Altri avrebbero potuto identificarsi con il loro atteggiamento, ma non era il mio

argomento e sono stata felice di tornare alla mia vita tranquilla a Barcellona.

P 221 Illus: Foto che dipingono gli astratti

P 222 & 223 Illus: **Metaphysical Dance Partners** 45 x 45 cm 2008

P 224 Illus: **Vista a occhio di pesce** 82 x 120 cm 2004

P 225 Illus: **Bovver Girl Boots** 20 x 50 cm 2006

P 226 & 227

La fotografia del dettaglio a sinistra mostra che questo quadro è costruito con sei pezzi separati di alluminio ondulato su cui ho dipinto direttamente. Ho lasciato visibile il bordo dell'alluminio ondulato per mostrare la struttura. Le due chitarre in fondo sono appoggiate al muro e tutte le altre sono attaccate ad esse, ognuna inclinata in avanti. La paletta sporge di 23 cm dalla parete. Il foro del suono è stato ritagliato e un altro pezzo di alluminio è incollato sul retro per dare un senso di profondità. Le corde sono corde di nylon che sono legate a ciascun capotasto e che entrano nei fori del ponte dove sono legate sul retro.

Come base, l'alluminio è un materiale eccellente per tagliare con precisione forme delicate e tutti i dipinti mostrati nella sezione P&O Ventura nelle pagine seguenti sono realizzati con alluminio ricoperto di tela.

Illus: **Composizione** 150 x 147 x 23 cm (con corde di chitarra) 2011

P 228 & 229

P&O VENTURA

A volte, quando squilla il telefono, non si tratta sempre di un'offerta di vendita di qualche compagnia di gas o di elettricità che cerca di convincerti a diventare uno dei suoi clienti con promesse di offerte convenienti, a volte una telefonata può essere davvero eccitante. Nel 2006, quando il telefono squillò, era il consulente d'arte Tom Tempest-Radford che mi chiedeva se volessi dipingere per la nuova nave da crociera Ventura della P&O. La commissione prevedeva 24 dipinti da appendere nella tromba delle scale di poppa su undici ponti. I globi quadrati sulla prima e sulla quarta di copertina di questo libro, oltre ai due sulla prima e sull'ultima pagina, si trovano tutti al ponte sette.

Undici ponti sono un mini grattacielo e solo 18 mesi per realizzare 24 grandi dipinti sono un po' preoccupanti. "Da dove cominciare?" è una domanda che molti si pongono quando si siedono davanti a una tela bianca. La risposta può essere tanto scoraggiante quanto liberatoria. È scoraggiante solo per gli aspetti pratici legati alla scadenza, alla quantità, alle dimensioni e a... cosa fare; ma è anche liberatoria perché mi ha permesso di dare seguito ad alcune idee che stavano aspettando proprio questo tipo di opportunità, che in questo caso era la scala. Le idee nascono da altre idee e fortunatamente più ne hai più ne avrai.

Nel corso degli anni ho dipinto interni in modo piuttosto convenzionale, utilizzando prospettive ampie; sul Ventura le aree per i dipinti su ogni ponte erano di circa 1,2 m x 3,2 m, ideali per le viste panoramiche. Le proporzioni erano perfette e così ne ho approfittato per realizzare alcune delle composizioni di pezzi separati. Mi piace l'idea di una visione selettiva, di dipingere solo le parti essenziali, di vedute panoramiche composte da molti pezzi. Come commissione ho dovuto rendere i dipinti appropriati alle caratteristiche speciali di ciascun ponte, come le aree gioco per i

bambini, i piano bar, i ristoranti, il teatro, e anche pensare a come i passeggeri si sarebbero relazionati ad essi, per evitare che i dipinti diventassero così oscuri da essere inaccessibili.

La storia dell'arte ci mostra che nel corso del tempo gli uomini hanno creato immagini che raccontano storie, e le immagini sono idee su come raccontarle. Dalle grotte di Altamira ai dipinti di Nonna Mosè, le storie riguardano le persone e il mondo in cui vivono, le loro vite e quelle di chi le circonda. I dipinti sono teatrali e questi quadri, mi piace pensare, sono drammatici.

A destra assistiamo a una scena domestica all'interno di una casa in campagna. Nel quadro a sinistra gli occupanti hanno dipinto una veduta del paesaggio sulle pareti, lo sappiamo perché hanno lasciato la sedia troppo vicina alla parete dipinta, perché la sedia proietta un'ombra su di essa e c'è una presa di corrente sulla parete. La cosa curiosa è che il paesaggio che vediamo attraverso le finestre aperte corrisponde a quello dipinto; siamo comodamente all'altezza degli occhi.

P 229

Illus: **Piano aperto** 229 x 110 cm 2007
Vita pastorale 224 x 110 cm 2007

P 230 & 231

Illus: **Il giorno in cui arrivò la lettera** 170 x 370 cm (6 pezzi) 2007

P 232 & 233

Dipingere significa creare un'immagine dal nulla, un po' come fare un'immagine con i pezzi di un puzzle. L'unica differenza è che nel puzzle c'è una guida che indica come dovrebbe apparire l'immagine finita. Quando si dipinge, l'unica immagine di come dovrebbe apparire è quella dell'immaginazione. Purtroppo molte volte l'immaginazione vacilla e l'unico modo per risolverlo è allontanarsi e tornare il giorno dopo per guardare di nuovo, in modo che, si spera, con un'immaginazione rinfrescata, si presentino nuove idee per risolvere il dipinto... in teoria, ma purtroppo non sempre. A volte la storia può rimanere incompleta per anni e diventare un enigma totale. Se dovessi fare un puzzle con pezzi che si incastrano ma non si relazionano tra loro, l'immagine finale diventerebbe un enigma di per sé, soprattutto se i pezzi potessero essere smontati e poi risistemati di nuovo, ma sempre senza relazionarsi tra loro.

Ciò che mi diverte di più di questo quadro sono i pezzi del puzzle che sono caduti dalla porta e poi sono stati rimessi nel quadro. Quelli del tavolo sono probabilmente caduti semplicemente a causa della gravità, e uno di essi ha mancato di poco il piede della persona seduta lì che sta facendo il puzzle. In realtà questa persona non ha fatto un buon lavoro perché anche due pezzi della finestra dietro sono caduti, uno giace sul pavimento e l'altro è appoggiato al muro. Questa è una storia incompleta di realismo magico.

Illus: **La storia incompleta** 160 x 370 cm (9 pezzi) 2007

P 234 & 235

Illus: **La suite luna di miele** 140 x 370 cm 2007

P 236 & 237

Illus: **Magia a mezzanotte** 140 x 370 cm (7 pezzi) 2007

P 238 & 239

Illus: **La mostra di diapositive sulle vacanze** 105 x 340 cm (3 pezzi) 2007

P 240 & 241

Illus: **Nascondino** 103 x 340 cm (7 pezzi) 2007

P 242 & 243

Illus: **Piano superiore / piano inferiore** 106 x 351 cm (6 pezzi) 2007

sbagliata della parete e quindi ho dovuto fare due sostituzioni.

Il dipinto Peeping Tom è presente nella collezione d'arte della società di gestione degli investimenti Smith & Williamson di Londra.

Illus: **Peeping Tom** 220 x 250 cm (10 pezzi) 2006

P 272 & 273

IL SENSO DEL LUOGO - Un'aria di famiglia

I giovani vengono elogiati per il loro potenziale e i vecchi per i loro risultati (se rispettano le promesse), ma senza l'esperienza di anni di pittura, ricevere l'incarico di dipingere 24 quadri in 18 mesi per 11 ponti potrebbe essere più che allarmante. Per mia fortuna, però, stavo già dipingendo per realizzare un interno panoramico composto da più pezzi: un'installazione. Tutto è iniziato nel 2003, quando ho trovato per strada un vecchio specchio che era stato gettato via da qualche idiota senz'anima. Inorridita da un simile abuso, ho recuperato lo specchio e l'ho portato a casa, ma non sapevo cosa farne e dopo qualche mese cominciavo a provare empatia per il precedente proprietario, ma non potevo fare lo stesso e buttarlo via, così ho deciso di riportarlo al suo antico splendore e di integrarlo in un dipinto. Divertito dal mio dipinto di un mobile, ho iniziato a dipingerne altri. Li pensavo solo come singoli oggetti, ma poi un giorno ho notato, mentre alcuni erano appoggiati a una parete, che stavo arredando l'appartamento con i dipinti degli arredi e in un attimo - sì, il cliché si è avverato - ho visto che stavo dipingendo un interno diverso sia da quello di Berlino (vedi pagina 25) sia da quello di Barcellona (vedi pagina 99), perché tutti i singoli pezzi stavano lavorando insieme per formare un unico quadro.

Ho chiamato l'installazione, composta da più di 80 dipinti a grandezza naturale, A Sense of Place, che significa sia un luogo fisico sia un senso di appartenenza e di sicurezza. L'appartenenza a un luogo e la propria identità cominciano a casa, iniziano in famiglia e poi si estendono agli amici e ai vicini, alle strade, alle città e alla società di cui facciamo parte. Alcune persone non si spostano mai e trascorrono tutta la vita nello stesso ambiente, mentre altre, per scelta o per circostanze, se ne vanno e non tornano più. Anche se viviamo dall'altra parte del mondo, possiamo ancora pensare con sentimento alla "casa" della nostra infanzia. Il mix di singoli dipinti era come guardare i singoli pezzi di un puzzle, ognuno era curioso ma isolato, piuttosto senza casa, e così ho sviluppato l'idea di disporre tutti i dipinti insieme per creare un interno piuttosto che dipingere una vista di un interno in senso classico. L'idea è che il visitatore, attraversando le stanze, si senta a casa, in un vero e proprio spazio arredato con quadri di arredamento. Un interno vero e proprio ma non del tutto; un interno composto da corridoio, soggiorno, cucina, bagno e camera da letto. Ci sono anche dipinti delle finestre viste dall'esterno, che danno al visitatore un'idea di ciò che si trova all'interno. Questi dipinti esterni rendono l'installazione una casa e non solo un interno. Alcuni dipinti, come il frigorifero e il fornello, sono dittici e altri, come le finestre, sono tritici, tutti apribili e ri-chiudibili e quindi interattivi. Altri dipinti con specchi coinvolgono attivamente il visitatore introducendolo con il proprio riflesso nell'ambiente e così facendo lo rendono parte della casa. E così facendo li rende parte della storia che viene messa in scena. L'illusione è accresciuta non solo dalle forme dei dipinti, ma anche dal fatto che sono a grandezza naturale. Si tratta di un'evoluzione scultorea rispetto alla visione statica di un interno che si vede nei dipinti tradizionali del genere, perché si tratta di un gioco teatrale tra spazio 3D e oggetti 2D dipinti per sembrare 3D, in cui lo spettatore deve camminare intorno all'installazione da una stanza all'altra per sperimentare l'intero ambiente.

L'installazione avrà un futuro semplicemente perché è accessibile e riconoscibile per il pubblico

che la guarda. Non è un documento sociale perché è una creazione di fantasia, ma l'idea di casa che simboleggia, con tutti i suoi contenuti e personaggi, è comprensibile e identificabile da tutti. È universale e lo sarà anche tra cento anni, quando le generazioni future guarderanno con interesse alla loro storia per vedere quanto sono cambiati i valori e gli atteggiamenti della loro società o, forse, quanto non sono cambiati.

Un video realizzato da Johan Meyer di A Sense Of Place al Panorama Mesdag dell'Aia nel 2012 può essere visto su:

[paulcritchley.com/ Panorama_Mesdag_A_Sense_of_Place_WiFi.mp4](http://paulcritchley.com/Panorama_Mesdag_A_Sense_of_Place_WiFi.mp4)

P 271 Illus: **L'appuntamento del medico italiano a pranzo** 150 x 175 cm (3 pezzi) 2011

P 272 & 273 Illus., dettaglio: **L'appuntamento del medico italiano a pranzo**

P 274 & 275

IN CUCINA

L'installazione è un romanzo visivo; un'intera storia narrata in varie scene, tra srotolamenti di tende, fantasia e pettegolezzi. Le singole immagini sono solo scene, ma una storia è una serie di scene e quindi insieme raccontano la vita in una casa. Tutti capiamo questa storia, tutti abbiamo vissuto la vita domestica ritratta e quindi possiamo apprezzarla, ma in qualche modo siamo ancora curiosi di conoscere la vita degli altri, forse per poter vedere la nostra. Quando entriamo in una casa c'è sempre un'atmosfera: buona, cattiva o indifferente che sia. Io voglio creare un'atmosfera che sia viva, umoristica, nostalgica, curiosa, sexy, imbarazzante, intrigante, inquietante, eccitante e stimolante. Per fare questo avevo bisogno di dipingere le persone e il dramma delle loro relazioni, così ne ho dipinte sei, e per un ulteriore dramma ne ho dipinte quattro nude.

Illus: **Eye Spy** 160 x 100 cm (aperto) 160 x 50 cm (chiuso) 2011

P 276 & 277 Illus: **Offerte bruciate** 164 x 98 cm (aperto) 164 x 57 cm (chiuso) 2011

P 278 & 279

In Gran Bretagna, negli anni Cinquanta, c'è stato un movimento culturale noto come Kitchen Sink Realism, che affondava le sue radici negli ideali del realismo sociale e ritraeva la vita della classe operaia. Sebbene sia stato un movimento di durata relativamente breve, è apparso in dipinti, teatro, libri ed è stato particolarmente influente in televisione. Molti scrittori, come John Osborne, e pittori, come Jack Smith e John Bratby, condividevano simili visioni politiche socialiste. Gli artisti e i personaggi dei romanzi e dei film erano spesso descritti come "giovani arrabbiati" che protestavano contro i valori della generazione dei loro genitori che avevano portato alle guerre e alle condizioni sociali prevalenti. I "giovani arrabbiati" erano "antieroi" insoddisfatti della società e concentravano le loro attenzioni sulla banalità domestica delle brutte realtà della vita. Tuttavia, il realismo di Kitchen Sink morì con il sentimento di ottimismo del dopoguerra e con la crescente filosofia degli Swinging Sixties, con la sua musica, la pop art e il denaro di influenza americana.

Illus: **Dramma del lavandino** 195 x 175 cm 2010

P 280 & 281

Illus., dettaglio: **Dramma del lavandino**

P 282

NEL INGRESSO

Le illusioni ottiche sono come i trucchi dei maghi, sono molto divertenti, ma lo sono anche le macchie di colore su una tela, ma perché un dipinto vada oltre la semplice sensazione ottica deve avere una vita propria e questo implica provocare le emozioni e non solo l'intelletto. Se un dipinto può avere un senso di suspense, in cui lo spettatore è lasciato nell'incertezza di ciò che sta o potrebbe stare per accadere, allora questo può dare al dipinto una dimensione extra. Non voglio che lo spettatore metta in dubbio la realtà dell'illusione e quindi sono meticoloso con le luci, le ombre e la prospettiva. Il fatto che non siano visti come singoli dipinti ma come parti dell'intero ambiente aumenta l'illusione. Lo stile pittorico fuori moda si adatta perfettamente ai mobili altrettanto fuori moda, perché per me è importante che i dipinti non possano essere datati a un'epoca specifica, dato che nulla è più veloce delle mode. Per questo motivo non ci sono icone del design, né veri e propri pezzi d'antiquariato o riferimenti alla società contemporanea (a parte le telecamere a circuito chiuso, ma sono all'esterno). Non c'è nulla di selvaggio o sconvolgente, ma solo il banale, il medio, il quotidiano: la realtà. Lo shock del vecchio e il piacere della sottigliezza. I mobili sono anonimi, non sono né alla moda né antichi, perché l'installazione deve avere la realtà in modo che lo spettatore possa identificarsi con essa; deve avere un'atemporalità come in un ricordo che abbiamo di un passato lontano.

Illus: **Conversazione con il passato** 167 x 167 cm (Con specchio) 2003

P 283 Illus: **Conversazione con il mondo** 140 x 340 cm (Con cavi telefonici) 2007

P284 Illus: **The Artworm** 240 x 59 cm 2012

The Squarlin 75 x 30 cm (2 pieces) 2013

P 285 Illus: **The Fire Escaped** 50 x 23 2018

Skwer Board 46 x 46 cm 2006

The Fish Bag 66 x 31 cm 2019

P 286 & 287

Un mese dopo che io ed Helen ci eravamo sposati, Helen fu licenziata, non a malincuore. "E ora che faccio?", si chiese sollevata. "Perché non prendersi una pausa?", le ho suggerito, "Anzi, perché non aiutarmi. Parli bene lo spagnolo, quindi perché non chiami la galleria e chiedi loro quando vogliono la foto per il biglietto d'invito?". "OK." Da quel momento Helen è stata la mia 'manager' e si è occupata di tutte le parti del mio lavoro, tranne che della pittura vera e propria. Senza Helen non avrei mai potuto dipingere così tanto, visto che abbiamo vissuto e lavorato insieme mano nella mano dall'inizio del 1996.

Illus: **Sig. & Sig.ra** 204 x 108 cm (con due specchi) 2011

P 288 & 289

NEL SOGGIORNO

Nel salotto una signora nuda si sente a casa. È stata una giornata calda e Miss America si è tolta i vestiti per rinfrescarsi e si è accasciata sul divano. Si è sdraiata con le mani sul ventre e le dita intrecciate, le ginocchia sollevate ma distanziate, per mantenersi fresca. Ci guarda con un'espressione del tipo "... e allora, cosa c'è stasera in TV?". Non sembra infastidita dalla nostra presenza, perché dovrebbe esserlo? È a casa. Anzi, probabilmente è più preoccupata per la vescica sul tallone e spera che il cerotto non si stacchi.

Illus: **The Collector's Arty-facts** 203 x 100 cm 2011

Past Time 122 x 122 cm (4 pezzi più cavo e presa elettrica) 2003

Miss America at Home 91 x 151 cm (3 pezzi) 2005

P 290

LA CAMERA DA LETTO

I nomi di tutte le stanze si riferiscono a ciò che accade al loro interno, ma alcune suonano più grandiose di quanto non siano in realtà, il corridoio, per esempio, sembra che si trovi in un'enorme villa. In francese il verbo cucinare è cuisiner, il cuoco è le cuisiner e la cucina è la cuisine. In spagnolo cucinare è cocinar, in italiano cucinare, in olandese koken, in tedesco Kochen, allo stesso modo le parole per cucinare e cucina si riferiscono al verbo. Ma in inglese la parola cucina non ha alcuna somiglianza con il verbo cucinare, non esiste un verbo cucinare. Sarebbe più appropriato chiamare la cucina "food room", il corridoio "entrance", il soggiorno "TV room", il bagno "self cleaning room" o "vanity room" e la camera da letto dovrebbe, come in spagnolo, olandese e tedesco, essere chiamata "sleeproom" o anche "snoringroom". Tuttavia, una camera da letto è un sostantivo, ma andare a letto con qualcuno è un verbo che significa fare sesso con qualcuno, quindi forse la camera da letto dovrebbe essere chiamata la stanza del sesso. Forse una descrizione migliore sarebbe quella di usare la parola con la F: la stanza del divertimento.

Su un altro argomento, il motivo per cui ho dipinto due sedie spinte nell'angolo di una stanza non è stato quello di ritrarle, ma di collegarle tra loro con un vero cavo telefonico, perché questo cavo attraversa diagonalmente l'angolo e così facendo fa sì che i due quadri occupino lo spazio. Il cavo fa sì che le sedie diventino quadri scultorei, un gioco tra l'illusione e la realtà dello spazio.

Illustrazione: **"È meglio che ti sieda, devo dirti una cosa"**
110 x 75 x 85 cm (quadro angolare in due pezzi con cavo telefonico) 2010

P 291

Illus: **Il vicino del piano di sopra** 55 x 60 cm (dipinto a soffitto) 2004

P 292

NUDA VERITAS

L'installazione riecheggia la realtà del Kitchen Sink Realism (il realismo del lavandino), in quanto è piena di domesticità, ma non è nata da una politica di realismo sociale della classe operaia, bensì da un'immaginazione borghese. Sebbene sarebbe facile fare battute e riferimenti artistici con tocchi di surrealismo, come dipingere un treno che esce dal luogo di riposo in onore di Magritte, ho evitato di farlo perché, francamente, non ho bisogno di essere sostenuto da questi cliché. Quello che voglio è il crudo realismo. Nel quadro La verità nuda ho deliberatamente dipinto la

donna distesa sul letto, addormentata, con i piedi sporchi che penzolano dal bordo. Non c'è lenzuolo sul letto e ciò che vediamo nella parte centrale del quadro sono le sue natiche. È sdraiata lì perché lo è, non è né romantica né idealista. L'immagine, poco cerimoniosa, è simile a una fotografia di "Mogli dei lettori" di una rivista pornografica di scarsa qualità, del tipo che si trova in molte case. Purtroppo, però, questo quadro non è presente nell'installazione perché ho commesso un errore di prospettiva: dato che stiamo guardando lungo il letto, la testata pende in alto sulla parete, quindi qualsiasi quadro di un mobile che si trovasse vicino alla testata del letto dovrebbe essere appeso alla stessa altezza, rovinando l'illusione. Per compensare questo errore ho dovuto realizzare un'altra versione.

In *Lo svelamento* ho semplicemente girato il letto di lato, in modo che la profondità dal primo piano al retro fosse molto minore. Ma questo rendeva anche il dipinto più corto, così per aggiungere altezza ho fatto in modo che la figura mettesse le ginocchia in alto e per mantenere l'idea di crudezza ho lasciato il materasso senza lenzuolo e ho appoggiato il letto su dei mattoni, che oltre a essere pratici hanno anche aggiunto realismo perché senza i mattoni il dipinto sarebbe potuto cadere in un romanticismo banale.

Illus: **Realtà nuda** 193 x 122 cm (con zanzariera) 2008

P 293

La donna è sdraiata con le braccia dietro la testa, come nel dipinto *La Maja, Desnuda* di Goya del 1797 o nel clinicamente realistico *Nudo reclinato* di Christófer Eckersberg della metà degli anni Quaranta del XIX secolo, e dice, in modo civettuolo, "Ciao ragazzi". Anche se la zanzariera tenta di darle un poetico e romantico pudore, sembra che ci stia ancora stuzzicando con un possibile svelamento.

Per mantenere un equilibrio tra i generi, nel bagno ho dipinto un uomo nudo sotto la doccia. Il dipinto ricorda la *Vasca da bagno n. 3* di Tom Wesselman del 1963, conservata al Ludwig Museum di Colonia. Wesselman ha dipinto una donna stilizzata con colori pop art vivaci e allegri, mentre io ho dipinto l'uomo con precisione anatomica. Nell'antica arte greco-romana al Kouros, il nudo maschile, veniva attribuita maggiore importanza rispetto alla Kore, la donna. Il nudo maschile, la bellezza ideale rappresentata nelle statue greche e copiata dai Romani, divenne il simbolo dell'umanità e stabilì il suo corpo come forma umana ideale. L'ammirazione per l'arte e la cultura classica spiega l'ubiquità dell'eroe nella pittura accademica; il nudo eroico era particolarmente apprezzato e quindi era l'ideale da raggiungere. Con il declino dell'Impero romano e il rifiuto degli ideali classici da parte dei primi cristiani, che introdussero fonti di ispirazione fondamentalmente diverse, solo nel Rinascimento lo spirito classico e le tecniche classiche vennero riprese. L'invenzione della fotografia nel XIX secolo ha messo in discussione la tradizione del nudo maschile come forma ideale, mentre la fotografia ha portato all'estetica realista nell'arte occidentale, una filosofia che ha avuto un effetto drammatico sulla rappresentazione del nudo maschile.

Illus: **Lo svelamento** 195 x 193 cm (con zanzariera) 2010

P 294 & 295

IN BAGNO

Il nudo non era più un'immagine idealizzata del corpo umano, un obiettivo da raggiungere attraverso esercizi di disegno accademici, poiché la fotografia aveva spazzato via l'idealizzazione e portato una nuova rappresentazione e con essa una nuova e imbarazzante realtà. La rivelazione del

corpo divenne un affronto al pudore nella società maschilista del XIX secolo, l'uomo non vestito appariva ancora più osceno e scioccante della donna non vestita, e così il nudo maschile divenne gradualmente meno comune mentre proliferavano le figure femminili. Le Déjeuner sur l'herbe di Manet è un buon esempio di questo nuovo realismo e L'origine del mondo di Courbet non potrebbe essere più evidente. La sensualità e l'erotismo riconosciuto, "Ciò che il maggiordomo vide", considerati appropriati al corpo femminile durante il XIX secolo, colpirono duramente la tradizionale virilità del nudo maschile.

Con il progredire della scienza, il XX secolo ha guardato al corpo umano in modo diverso: I raggi X rivelarono immagini del corpo mai viste prima. L'ideale antico divenne un nuovo ideale biologico. Tuttavia, nonostante la maggiore conoscenza e presumibilmente comprensione, la rappresentazione dei genitali maschili è spesso fonte di imbarazzo per alcuni, sia che il pene sia prominente, rilassato o addirittura ben nascosto sotto un drappeggio strategicamente posizionato. Dal momento che il 50% della popolazione mondiale possiede questa appendice, è strano, soprattutto nel XXI secolo, che la sua rappresentazione venga ancora accolta con ridicolo, ignoranza e trepidazione infantile.

Illus: **Fare una doccia fredda** 217 x 170.5 cm 2010

P 296 & 297

Tutti abbiamo una visione del mondo davanti a noi e, sebbene la prospettiva sia diversa per ognuno, tutti condividiamo la stessa macchina, il nostro corpo, che ci trasporta in modo che i nostri occhi possano vedere il mondo che ci circonda. Tutti i corpi variano, alcuni sono grandi altri piccoli, alcuni sono scuri altri chiari, alcuni vecchi altri giovani, ma ci sono solo due tipi, due modelli della macchina che ci trasporta: uno è maschile e l'altro femminile.

Da dove mi trovo in questo quadro, guardo in avanti, a sinistra, a destra e in basso. Vedo il paesaggio innevato lontano attraverso le finestre aperte, la luce che cade sul pavimento, l'arco tra due stanze e la curva sul pavimento della luce che entra facendo eco a quella curva. Ho gettato i miei vestiti iniziando dalla camicia vicino alla finestra, poi le scarpe, i pantaloni, i calzini e le mutande. Non vedo la punta del naso né il mento, ma posso vedere le spalle destra e sinistra, il petto, lo stomaco, il pene, le gambe e i piedi.

Condivido la mia visione con il 50% della popolazione mondiale, quello che vede l'altro 50% lo posso vedere solo stando su una scala e guardando il corpo di una donna.

(Questi due dipinti non fanno parte dell'installazione)

Illus: **Il mondo davanti a lei** 200 x 100 cm 2017

Il mondo davanti di me 200 x 100 cm 2017

P 298

Il bagno dovrebbe essere rinominato "Stanza della Contemplazione", perché oltre alla vasca da bagno/ doccia ha anche altri accessori come un lavandino, un termosifone, un portasciugamani, una finestra e una toilette. La Stanza della Contemplazione è l'unica stanza della casa in cui possiamo andare, sederci e contemplare il senso della vita: credo che l'unico modo per sfuggire al disastro della Brexit sia buttarla nello scarico - ci ho provato! Ma purtroppo ho tirato la catena con così tanta forza che si è rotta. Da allora l'ho riparata con un pezzo di spago.

All'esterno della casa ci sono le cose che ci si aspetta di trovare, come le finestre, la cassetta delle lettere, le telecamere a circuito chiuso, le prese d'aria, lo scarico e la griglia della cucina, il tubo

della Brexit e a volte un gatto randagio.

Illus: **È tempo di riflettere sulla Brexit** 190 x 95 cm (3 pezzi) 2019

P 299

L'ESTERNO

Illus: **Agrodolce** 243 x 97 cm 2018

P 300 & 301

Illus: **Trofeo Hooligan** 18 x 10 cm 2014

Ciao Ragazzi! 180 x 164 cm (aperto) 180 x 80 cm (chiuso) 2011

Fuori servizio 45 x 20 cm 2014

P 302

L'idea alla base di Il posto più sicuro dove mettere i propri soldi è l'arte è che quando le persone acquistano un Picasso o un Rembrandt non lo fanno solo perché amano il quadro, ma perché sanno che l'arte è un luogo più sicuro dove investire il denaro piuttosto che lasciarlo su un conto corrente bancario dove il tasso di interesse sta diventando inferiore all'inflazione. Hanno comprato un'opera d'arte e l'hanno messa, per sicurezza, nella cassetta di sicurezza sperando che, in caso di furto, i ladri non trovino la cassaforte perché guarderanno il quadro sulla parete e penseranno: "Hmmm, sembra fatto dalla nonna" e non lo ruberanno. I proprietari dovrebbero davvero mettere il quadro della nonna nella cassaforte e coprirlo con un Picasso.

Illus: **Il posto più sicuro dove mettere i propri soldi è l'arte**
35 x 59 cm (aperto) 35 x 30 cm (chiuso) 2019

P 303

CONCLUSIONE

Nell'arte non ci sono regole, ma solo opinioni: le vostre, le mie e quelle degli altri. Se siano buone o meno è discutibile, perché le opinioni possono essere basate su fatti: l'acqua è bagnata, o sulle preferenze personali: il blu è il colore migliore. Avrei pensato che con il passare degli anni dipingere sarebbe diventato più facile, ma purtroppo non è così. A ogni nuovo dipinto mi trovo davanti alla tela bianca in una pozza di dubbi. Inizio un quadro dicendomi "Che la battaglia abbia inizio!" e lo finisco quando... ho esaurito le idee. Poi ne inizio un altro in quella stessa pozza di dubbi. Da quando sono partito per questa avventura, ho trascorso tutta la mia vita in quella pozzanghera. È una buona idea? È ben fatta? Ne è valsa la pena? Dovrei cambiarla? Mi piace? Piace a tutti? A voi piace? C'è un detto: "Nella vita si dipinge un solo quadro e tutti gli altri sono variazioni".

In varie occasioni mi è stato chiesto di insegnare, ma non voglio farlo semplicemente perché non so cosa insegnare, non conosco io stesso le risposte, sto ancora imparando, quindi come posso consigliare a qualcuno cosa dovrebbe fare? Ogni volta che finisco un quadro sento che la battaglia è finita e che ho vinto... fino alla settimana successiva, quando mi chiedo se debba essere un po' più blu, un po' più scuro, più grande o... e finisco per fare un'altra variazione. Se avessi un "lavoro vero", in un ufficio o a impilare scaffali in un supermercato, non vivrei con questo dubbio costante. Forse è questa l'attrattiva dell'insegnamento: un reddito fisso e, con esso, la sicurezza. Ma la sicurezza significherebbe la fine del rischio? Il dubbio significa che bisogna rischiare e fare qualcosa di diverso, il dubbio significa che bisogna mettere in discussione le proprie opinioni, è

essenziale per la creatività perché senza di esso il risultato sarebbe solo la ripetizione; quei momenti Eureka sono pochi e lontani tra loro. Dubbio e fiducia in se stessi: essere in un mondo a sé stante o in uno con gli altri?

Illus: **Fatemi entrare!** 45 x 28 cm (n stringa e chiave) 2012

P 304

IN UN MONDO TUTTO MIO...

Non viviamo in un mondo quadrato o rettangolare, quindi perché i dipinti dovrebbero essere limitati a quadrati e rettangoli?

Illus: **Emicubo meridionale - politico** 141 x 150 cm 2006

P 305

PAUL CRITCHLEY

Pubblicato dalla Galleria Sammer, Madrid & Puerto Banus, Spagna 1996

88 pagine, 99 dipinti illustrati più 5 dettagli, brossura, 24 x 27 cm. Testo in inglese e spagnolo.

Fotografia: Paul Critchley, Simon Critchley, Diego Coello

ISBN: 84-922010-0-2 Stampato in Spagna da Graficas Marte, s.a.

PAINTINGS

Pubblicato da Paul Critchley 2006

Introduzioni di:

Patrick Hughes (www.patrickhughes.co.uk).

José Carlos Suárez, critico spagnolo e professore di storia dell'arte.

Marjan Ruiters, direttore del museo olandese Centrum Kunstlicht in de Kunst.

152 pagine, 87 dipinti illustrati più 62 dettagli, cartonato, 22x 31 cm Testo in inglese.

Fotografia: Paul Critchley, Rob Severijnen

ISBN: 0-9524537-0-3 Stampato in Spagna da Anman Gràfiques del Valles, s.l.

IN A WORLD OF MY OWN

Pubblicato da BY PUBLICATIONS 2021 www.bypublications.com

304 pagine, 198 dipinti illustrati, 51 dettagli, 104 disegni, 2 sculture più 27 foto in situ, cartonato, 22x 31 cm Testo in inglese.

Fotografia: Paul Critchley, Simon Critchley, Mike Critchley, Rob Severijnen, Paul Kozal, Hajo Wiechers, Zoë Willis

ISBN: 978-84-121137-7-8 Stampato in Spagna da Anman Gràfiques del Valles, s.l.

Tutti i libri sono copyright di Paul Critchley©, tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questi libri può essere riprodotta in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo meccanico o elettronico senza l'autorizzazione dell'autore, tranne nel caso di brevi citazioni contenute in articoli critici e recensioni.

Retrocopertina

IN UN MONDO TUTTO MIO...

Quando BY Publications mi ha chiesto di scrivere un libro sui miei dipinti, volevano che fosse una storia cronologica che sottolineasse la progressione da quando ho preso in mano per la prima volta un pennello mentre andavo a scuola, passando per il college d'arte e fino a oggi. La pittura non è un'attività isolata, ma fa parte della vita quotidiana, quindi per rendere comprensibile la storia del loro sviluppo ho scritto come, perché e dove li ho fatti.

paulcritchley.art

(32,621 words)