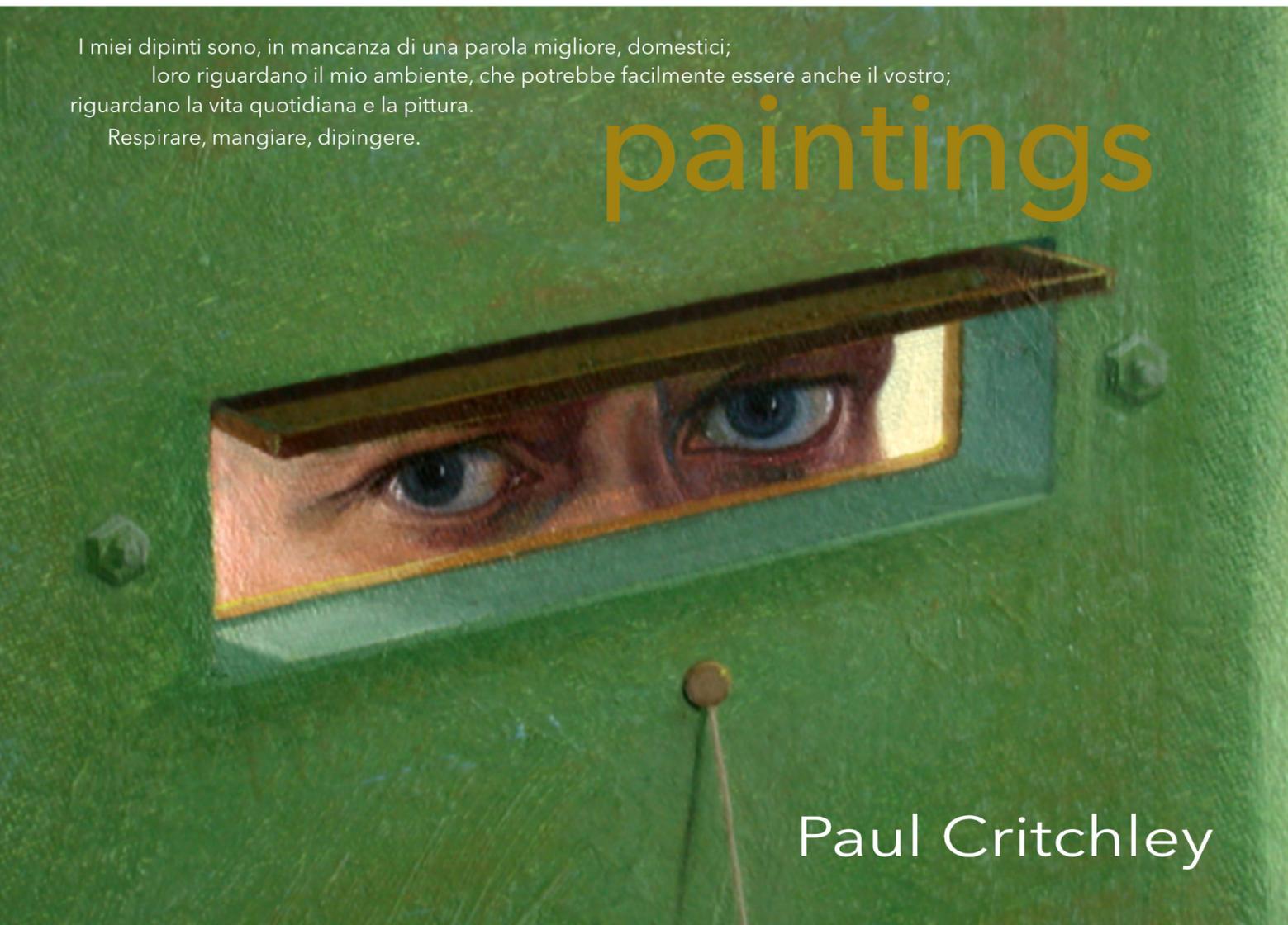


I miei dipinti sono, in mancanza di una parola migliore, domestici;  
loro riguardano il mio ambiente, che potrebbe facilmente essere anche il vostro;  
riguardano la vita quotidiana e la pittura.  
Respirare, mangiare, dipingere.

# paintings

Paul Critchley



**Traduzione:** Paolo De Gabrielle Cohen

Titolo: PAINTINGS / PITTURE

Copertina

I miei dipinti sono, in mancanza di una parola migliore, domestici; loro riguardano il mio ambiente, che potrebbe facilmente essere anche il vostro; riguardano la vita quotidiana e la pittura. Respirare, mangiare, dipingere.

P2, p3

**6 OCCHI 3 PUNTI DI VISTA:** Introduzioni di Patrick Hughes, del Prof. José Carlos Suárez Fernández e di Marjan Ruiter

Dalla prospettiva dell'artista britannico Patrick Hughes:

*illustrazioni : **Viaggio Mistico** 2005 90 x 114 cm*

***Il Mondo In Prospettiva** 2005 127 x 122 cm*

Vladimir Nabokov scrisse che "i problemi di scacchi richiedono al compositore le stesse virtù che caratterizzano tutta l'arte che vale: originalità, invenzione, concisione, armonia, complessità - e una splendida insincerità!". Il lavoro di Paul Critchley è originale nelle sue tele sagomate che ci mostrano la forma reale delle cose quando sono isolate. Quando ho iniziato a dipingere nel 1960, non riuscivo a immaginare a cosa servisse lo sfondo di un quadro e ritagliavo con una sega a mano i miei quadri di cuori e scudi. L'inventiva di Critchley è incontenibile, ha immaginato cose che non abbiamo mai sognato, ma che quando le vediamo pensiamo "vorrei averci pensato io".

La concisione del lavoro di Paul è evidente nel fatto che non ci mostra più di una cosa o di un'area, ma dipinge e realizza solo la finestra o l'angolo della stanza. A fronte di questa concisione potremmo anche considerare la sua prolissità, persino la sua generosità, nel mostrarci dettagli che diamo per scontati ma che lui richiama amorevolmente alla nostra attenzione, dettagli di intaglio, di spine, di disegno, puramente visivi. Momenti che sono una gioia per lui nella loro quiddità e che diventano una gioia per lo spettatore perché li dipinge così bene, gli elementi incandescenti di un impianto elettrico, la fodera a quadri di una valigia media, un boa di piume.

In queste immagini c'è un'armonia data dalla preponderanza della prospettiva. Il sistema prospettico si impossessa del mondo regolare come una forza della natura, come la gravità o la luce. Ovunque guardiamo le cose rettilinee, porte, finestre, valigie, case e così via, si avviano verso l'infinito, le tavole iniziano a dirigersi verso il loro particolare punto di fuga, a seconda di dove ci troviamo. Dal nostro punto di vista di attore centrale, siamo circondati da cose o piani che si allontanano da noi in lontananza, obbedendo sempre alle regole della prospettiva. Questo dà un'armonia complessiva alla nostra visione: Paul prende questa prospettiva e la isola e la ferma, la mette in salamoia e ci fa pensare in modo nuovo a ciò che ci circonda in ogni momento di ogni giorno.

La quinta caratteristica di Nabokov, la complessità, entra nel mondo Critchley come una lotta tra le dimensioni due e tre. Visti in riproduzione, i suoi lavori sono più "semplici" che dal vivo, perché quando li guardiamo prendono vita, perché ci convinciamo degli spazi e delle forme che egli

rappresenta così bene. Le finestre che Paul dipinge in prospettiva possono anche essere realmente incernierate e spostabili; e gli angoli che dipinge possono essere in angoli o su angoli reali: dipinto e reale sono superbamente complicati nella sua arte.

Quando si dipingono le cose, la gente spesso vi crede. Samuel Taylor Coleridge si riferiva alla "sospensione volontaria dell'incredulità" che è un aiuto per il vero apprezzamento dell'arte. Paul Critchley è un artista così talentuoso e fantasioso che non tardiamo a sospendere l'incredulità e a calarci nel suo mondo arguto, meraviglioso e misterioso. La sua "splendida insincerità", frutto di molti anni passati ad affinare la sua abilità e a concentrare la sua intelligenza sul suo angolo di mondo dell'arte, deriva da un sentimento molto raro per la bellezza e il piacere che si possono trarre dal trascurato e dall'ordinario. È un'insincerità sincera, non un trucco ma un trionfo, non un angolo polveroso ma un punto di svolta.

p4, p5

Il punto di vista del critico d'arte e professore di storia dell'arte spagnolo: **José Carlos Suárez Fernández:**

*illustrazioni : Pumps (Scarpe Da Ginnastica)1976 40 x 50 cm*

**Attenzione** 2002 190 x 111 cm In due pezzi

Molte sono le strade percorse e molto è cambiato nel lavoro di Paul Critchley da queste scarpe da ginnastica in tela bianca che erano il motivo iconografico di questo dipinto del 1976. Tuttavia, c'è una cosa che non è cambiata da allora e alla quale l'artista è sempre stato fedele: la sua devozione alla realtà. È come se quelle scarpe fossero un manifesto e una dichiarazione dei principi su cui si sarebbe sviluppata la sua pittura. Così come le scarpe sono in contatto con il terreno su cui poggiano, così le sue preoccupazioni e il suo interesse pittorico prendono come riferimento e fonte di ispirazione la realtà che lo circonda.

Da ciò si può dedurre che siamo di fronte a un pittore realista, ma questo sarebbe, senza dubbio, un errore; non perché non lo sia, ma perché è questo e molto di più. Il termine realismo si applica alle opere letterarie e artistiche che imitano fedelmente la natura; il concetto di realismo come sistema estetico ha acquisito una pluralità di significati e molti movimenti o tendenze artistiche hanno usato questo termine come etichetta per le proprie teorie, soprattutto da quando ha raggiunto la maturità nella Francia del XIX secolo con Gustav Courbet alla sua guida.

Riferendoci ancora una volta alla sua pittura possiamo affermare, parafrasando René Magritte e più precisamente il suo dipinto "Il tradimento delle immagini" (1928), in cui sotto la pipa compare la scritta "Ceci n'est pas une pipe" - che, allo stesso modo, queste non sono scarpe ma una rappresentazione di scarpe. Così l'essenza del concetto di realismo incorpora la rappresentazione e il mimetismo, a cui si aggiunge l'oggettività. L'invenzione della fotografia, che ha liberato la pittura dal pesante fardello della rappresentazione, ha contribuito in modo decisivo a un cambiamento di direzione nella ricerca all'interno dell'arte. Questo è stato il caso del Cubismo, la più grande rottura nell'arte del XX secolo, sia nella sua fase analitica in cui l'attenzione era rivolta alla realtà e alla sua scomposizione, sia nella successiva fase sintetica con l'incorporazione del "collage". In effetti, la rappresentazione oggettiva della realtà è stata sostituita dalla presentazione dell'oggetto reale. Le conseguenze di questi cambiamenti portarono alla modifica dell'uso del disegno e fu probabilmente la trasformazione più radicale in termini linguistici nella storia dell'arte dopo lo sviluppo della prospettiva centrale durante il Rinascimento. Le conseguenze del contributo del Cubismo all'arte si riversarono in alcuni dei realismi

dei decenni successivi e l'evoluzione di questo movimento diede origine all'astrazione geometrica.

È opportuno sottolineare che da allora, e soprattutto dalla fine degli anni Cinquanta, l'arte si è dibattuta tra due grandi tendenze: le preoccupazioni fondamentali per la forma (astrazione) e le preoccupazioni per il contenuto (figurativo, nella maggior parte dei casi realistico). Questa dicotomia ha portato alla polarizzazione dell'arte e gli artisti hanno dovuto optare per l'una o per l'altra. Ciò ha generato contraddizioni che nel tempo si sono intensificate ma che, fortunatamente, nell'arte di oggi sembrano essere state superate. Una lezione ben imparata. Oggi sono percepite come due facce della stessa medaglia e, come lo yin e lo yang, entrambe convivono in armonia.

Contemporaneamente sono nati movimenti come il minimalismo, che si basava sull'inefficienza della "pittura oggetto" come strumento per sfuggire alla morsa della rappresentazione. In alternativa, proponeva la costruzione di oggetti tridimensionali da collocare in uno spazio autentico, in modo che lo spettatore fosse in grado di comprendere l'opera senza essere ostacolato dall'oggetto artistico. Anche il lavoro di Paul Critchley, sebbene apparentemente proveniente da un ambiente molto diverso, richiede la rottura della tradizione formale imposta dalla bidimensionalità della pittura. Qualcosa che artisti come Lucio Fontana avevano già fatto nell'ambito dello spazialismo in cui, a volte, si evitava l'uso di materiale pittorico su un supporto nel tentativo di trascendere il suo intrinseco carattere piatto. Paul Critchley fa sua l'affermazione di Robert Morris, secondo il quale il materiale scelto impone la sua forma. Ribaltando questa affermazione, egli direbbe che in realtà è il tema scelto a dettare la forma. Nascono così opere in cui la forma deriva dall'oggetto stesso rappresentato o, più precisamente, in cui la forma è condizionata dal tema stesso del dipinto. Si presentano così quadri di forma irregolare (ancora una volta ci viene in mente il dipinto di Magritte "La rappresentazione" (1937) in cui la cornice si adatta alla silhouette del nudo femminile ritratto) e quadri tridimensionali, in cui le forme si adattano allo spazio interpretato, come nel caso dei suoi quadri angolari.

Nel momento in cui parliamo di spazio, dobbiamo ricordare che fin dal Rinascimento, e negli stili precedenti alle avanguardie del XX secolo, il concetto di spazio nella pittura murale consisteva nella prospettiva intesa come rappresentazione oggettiva dello spazio. Questa separazione tra spazio reale e spazio rappresentato ha creato un problema di integrazione tra pittura e architettura che ha portato alla comparsa del trompe l'œil. La conseguenza naturale è la soppressione del muro nella percezione dello spettatore e con essa un senso di spazio illimitato, basato sulla finzione e sull'illusione, che si ricollega alla scenografia teatrale.

Nel suo lavoro coesistono elementi e metodi che richiamano alla mente concetti come surrealismo, iperrealismo, eccetera, etichette che, in fondo, funzionano solo come metodo di classificazione e cercare di applicare l'uno o l'altro al suo lavoro sarebbe come cercare di metterlo in un corsetto e imporre limiti a ciò che non ne ha. Perché, come ho già detto all'inizio, la sua opera è questo e molto di più.

È un'opera che possiede un tale magnetismo che mi ha intrappolato fin dal primo momento in cui l'ho vista e a ogni nuovo incontro si scoprono nuove sfumature e sensazioni che portano al sano esercizio della riflessione (la differenza tra vedere e guardare). In sintesi, si tratta di un lavoro intelligente e ricco di un senso dell'umorismo, dove i giochi visivi e l'ironia concettuale ci ricordano, ancora una volta, che spesso in pittura, proprio come nella vita, l'apparenza inganna.

P6, p7

A illuminare i dipinti è **Marjan Ruiter**, direttore del museo olandese "La luce artistica in arte":

illustrazioni : **La lampadina del faro** 2005 71 x 161 cm In tre pezzi

**La luce che sfugge** 2003 200 x 85 x 128 cm

Nella storia dell'arte occidentale Giotto e Cézanne sono spesso citati come gure cardine la cui visione e in uenza hanno cambiato il modo in cui vediamo, pensiamo e sentiamo il nostro ambiente e noi stessi. Dove saremmo oggi senza l'emozione di Giotto e l'analisi di Cézanne - niente Rinascimento, niente astrazione?

Quando Paul Cézanne morì nel 1906, la lampadina elettrica era ancora agli inizi. Questa singola invenzione ha cambiato l'arte tanto quanto Joseph Caxton ha fatto per illuminare la mente medievale. Senza la luce elettrica saremmo ancora nel Medioevo. Oggi, come per la stampa, diamo per scontata la luce elettrica, ma prima dell'invenzione di Edison le uniche fonti di luce erano la luce del giorno, la luce della luna e la luce delle amme. Eppure non ci rendiamo conto che la luce è una parte così importante della vita: senza di essa non esisteremmo. La luce arti ciale, pur non essendo una necessità, ci permette di vivere più comodamente e rende la vita più bella. Fin dalla sua invenzione, la luce elettrica ha esercitato un fascino particolare sugli artisti perché è costante e questa costanza signi ca che può essere controllata e manipolata. Le generazioni precedenti di artisti non hanno mai avuto a disposizione uno strumento così magico e hanno lavorato, come gli Impressionisti, con le fughe del giorno o con la memoria e l'immaginazione. La luce che dipingevano nei loro quadri era davvero arti ciale, ma la lampadina elettrica ha fatto sì che la luce nell'arte diventasse fotofonica; la luce stessa è diventata il soggetto piuttosto che gli oggetti illuminati da essa.

Marcel Duchamp scrisse: "C'è una differenza tra il tipo di pittura che si rivolge esclusivamente alla retina e il tipo di pittura che va oltre la retina, per la quale il tubo di vernice è un semplice trampolino di lancio". Il credo di Duchamp richiedeva che la pittura fosse più cerebrale che retinica, e l'invenzione della luce elettrica aiutò gli artisti a esprimere idee ed emozioni in modo diverso.

Nei dipinti di Paul Critchley la luce, la sua presenza o la sua assenza, svolge un ruolo centrale e molto funzionale. La luce, sia essa naturale o arti ciale, gli fornisce i mezzi per creare un'atmosfera, e quindi gli ingredienti per una storia; una storia che lui non racconta, ma che lo spettatore è tentato di inventare, come ad esempio nei dipinti *Il letto nudo* e *Visita di mezzanotte*. Anche il suo dipinto *La luce che fugge* possiede queste qualità atmosferiche. Per Paul non esistono con ni formali quando dipinge. La luce sfugge letteralmente dal quadro e cade sul pavimento. Sebbene sia perfettamente chiaro allo spettatore che si tratta di un dipinto, la tridimensionalità invita ad aprire ulteriormente la porta per vedere cosa succede nella stanza, oppure a spegnere la luce, chiudere la porta e tornare a casa. Forse l'occhio - la retina - lo vede così, ma il cervello lo vede come un'illusione creata da forme colorate, una sulla parete piatta e verticale e l'altra sul pavimento. Non c'è luce se non nell'occhio di chi guarda e nella sua interpretazione. Come disse Balthus: "Un pittore può essere realista dell'irreale e gurativo dell'invisibile".

P8, p9

illustrazione : **L'enigma del sé** 2003 180 x 77 cm Con specchio

Alcuni pittori lavorano a casa, mentre altri lavorano in studi lontani dal luogo in cui vivono. Personalmente preferisco stare a casa piuttosto che andare in uf cio a lavorare. Come in tutte le cose della vita, ci sono vantaggi e svantaggi. Uno dei vantaggi di stare a casa è che non si perde tempo a viaggiare, un altro è che l'atto di dipingere diventa una di quelle routine quotidiane; uscire di casa diventa un evento. I miei quadri sono, in mancanza di una parola migliore, domestici; riguardano

l'ambiente che mi circonda e che potrebbe facilmente essere anche il vostro; riguardano la vita quotidiana e riguardano la pittura. Respirare, mangiare, dipingere. Gli svantaggi del lavoro a casa includono la necessità di autodisciplina e il fatto che la vita e il lavoro non sono mai separati. Andare in ufficio rende più facile iniziare e finire il lavoro, ma separa anche la vita dalla pittura.

Molti artisti cambiano spesso soggetto e stile, il che può essere molto eccitante perché non si sa mai cosa succederà, ma d'altra parte si è sempre in attesa di una dichiarazione definitiva. Quando ho iniziato a dipingere ho realizzato molti quadri diversi, ma ho gradualmente ridotto il mio soggetto e ora dipingo interni utilizzando la prospettiva a più punti di vista per mostrare l'intero ambiente. Le distorsioni di scala, forma e sentimento che questo punto di vista più ampio crea mi hanno portato a rifiutare il formato standard del quadro rettangolare e a lavorare su forme irregolari ma, per me, logiche. Queste forme sono parte integrante del dipinto e come tali non sono scelte in modo arbitrario.

Tuttavia, questa logica non significa che cerco di riprodurre esattamente una particolare scena - una fotografia può farlo - ma piuttosto le prime sensazioni che mi suggerisce l'ingresso in una stanza: è claustrofobica, luminosa, buia, disordinata, eccetera? A volte questo può portare a dipinti con pezzi separati, come le scarpe in *Dressing Down*, perché mi concentro sulle caratteristiche interessanti e trascuro quelle meno interessanti. In altre occasioni introduco elementi inaspettati per creare uno stato d'animo o per dare una storia al dipinto, come le candele accese in *Il tempo è arrivato*.

I temi dei dipinti illustrati in questo libro potrebbero essere descritti sotto i seguenti titoli: Interni, angoli, mobili, porte, nestre e balconi con paesaggi. Sebbene la figura umana appaia raramente come protagonista principale, la sua presenza è spesso percepita, soprattutto quando lo spettatore si riflette negli specchi reali incorporati nei dipinti di mobili e in quello della cabina fotografica illustrato in questa pagina. In questo dipinto, *L'enigma del sé*, lo specchio coinvolge lo spettatore in modo significativamente diverso dagli altri dipinti, invitandolo a interagire e a completare il quadro introducendo deliberatamente la propria immagine. Una cabina fotografica scatta una foto della persona che entra e si siede. Questo quadro è un autoritratto dell'osservatore, perché l'osservatore ha inserito se stesso nel quadro.

P10

*illustrazioni : In alto: **Paura del buio** 1982 152 x*

*122cm*

*In basso: **In studio, giorno** 1983 91 x 122 cm*

*La prospettiva è una bugia. Usare la prospettiva per organizzare lo spazio va bene quando si vuole solo concentrare la visione in una direzione ristretta. Tuttavia, nel momento in cui si tenta di includere un po' di più, le distorsioni si insinuano. Il primo piano appare e sembra enorme e quello che una volta era il punto focale dell'immagine si perde, mentre i bordi dell'immagine prendono il sopravvento e dominano. La prospettiva ha i suoi limiti, come si può vedere in questi quattro dipinti in cui ho cercato di lavorare all'interno della forma rettangolare convenzionale. La stretta aderenza alle regole della prospettiva può risultare falsa, poiché la prospettiva è stata ideata per comprendere il mondo naturale da un punto di vista solo, al fine di reinventarlo e riprodurlo in modo realistico. Tuttavia, la nostra comprensione del mondo che ci circonda deriva dal vedere le cose da molti punti di vista diversi che la nostra memoria unisce insieme, come in un puzzle visivo. La vera rappresentazione richiede spesso più di un'istantanea.*

P11

Illustrazioni : In alto: **Giorno e notte** 1983 182 x 122cm

In basso: **In studio, notte** 1983 91 x 122 cm

La maggior parte delle stanze di una casa tende a essere rettangolare o quadrata. A volte possono essere alte quanto la loro lunghezza e larghezza, diventando così un cubo. Il cubismo mi ha sempre affascinato: l'idea di vedere un oggetto da diversi punti di vista. Come si fa a mostrare contemporaneamente tutti e sei i lati di un cubo? Nel quadro *Paura del buio* ho dipinto l'interno della mia stanza rettangolare in modo tale che il quadro possa essere ruotato, come se ci si girasse per guardare direttamente ogni parete.

Nel dipinto "Giorno e notte" sono rappresentate due stanze insieme, una sopra l'altra, collegate dalla porta aperta e dalla gura di un uomo che di giorno era in una stanza e di sera è in un'altra a farsi ritrarre.

*In studio, giorno* e *In The studio, notte* sono variazioni di ampie prospettive con piani piatti, motivi di quadrati e rettangoli, forti verticali e orizzontali, che creano uno spazio diagrammatico.

P12, p13

Illustrazione: **Rauric 12** 1998 283 x 255 cm

## **INTERNI**

Nel corso degli anni ho vissuto in vari luoghi, ma invece di scattare fotografie per ricordarli mi piace realizzare un dipinto. Questo quadro è una vista a tutto tondo del mio appartamento. Mostra tutto quello che c'è, dal lavello della cucina all'estintore, tutti dipinti in modo molto semplice. Anche se si riconoscono gli oggetti ritratti, sarebbe una bugia dire che l'appartamento è così. Il dipinto è più di un inventario dell'at, è una storia; ci sono figure - attività. Ad aggiungere un ulteriore strato al quadro è l'elemento del tempo che si è insinuato perché dalla finestra della camera da letto possiamo vedere che è scesa la notte. Non lavoro mai a partire da fotografie, perché una fotografia registra solo un momento nel tempo, mentre un dipinto può essere una miscela di vari tempi e punti di vista. Il quadro è un'idea, un concetto di realtà, un ricordo dell'esperienza vissuta in quel luogo. Lo spazio del dipinto può essere letto più o meno come una mappa: una superficie piana che mette in relazione un luogo con un altro, ma non si tratta di un piano architettonico. La prospettiva mappa le cose su un piano bidimensionale in modo che la mente possa immaginarle in tre. Lo spazio va e viene mentre gli oggetti sono resi tridimensionali e ci permettono di muoverci sul piano dell'immagine, come nella prospettiva tradizionale rinascimentale, e allo stesso tempo di muoverci verso l'alto e verso il basso come nei quadri classici indiani o cinesi.

p14, p15

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

p16, p17

Illustrazione: **Visita di mezzanotte** 2002 180 x 120 cm

A meno che non siate dei ladri che hanno l'abitudine di entrare in casa attraverso una nestra, l'accesso normale è dalla porta d'ingresso. Conosciamo tutti il detto "Non giudicare un libro dalla copertina", ma lo facciamo tutti: la prima impressione può non contare, ma dura. Quando varchiamo la soglia ed

entriamo in una casa, l'ingresso de nisce la scena: è grandioso, angusto, spazioso, funzionale o decisamente pretenzioso con colonne greche di plastica e lampadari scintillanti? Non sono più, né meno curioso di voi. L'unica differenza è che io sto maleducatamente a guardare mentre prendo appunti mentali: "Questo sarebbe un bel quadro, basta guardare la carta da parati! Quanti gradini ci sono sulle scale? Com'è il retro della porta?". L'ingresso è l'inizio di un viaggio pittorico attraverso la casa: stanza per stanza, piano per piano, no alla soffitta.

p18, p19

Illustrazione: **"Qualcuno è stato qui..."** 1998 145 x 122 cm

La forma del dipinto accresce la sensazione di realismo perché riprende la forma del soggetto ritratto, rendendolo così estremamente reale. Ad esempio, questo dipinto di una stanza ha la forma della stanza stessa. Non stiamo guardando un'immagine di una stanza in un rettangolo, ma un dipinto di una stanza a forma di una stanza, ma di un dipinto di una stanza modellata in modo da assomigliare a quella stanza vista da un particolare punto di vista. La forma rettangolare standard non ha nulla a che fare con la stanza né con il dipinto che la rappresenta. Allora perché limitare i dipinti a queste forme imposte arbitrariamente? Non sarebbe più realistico se la propria visione, la propria idea, diventasse il con ne del dipinto? Un con ne deciso non solo dall'osservazione e dalle regole della prospettiva, ma dal sentimento; se qualcosa si sente grande o piccolo, alto o stretto, allora perché non renderlo grande o piccolo, alto o stretto?

p20, p21

Illustrazione: **"Chi era?", "Non lo so"** 2002 200 x 91 cm

Ecco un'osservazione semplicistica: Il paesaggio, cioè la natura, è per gli animali e le piante, mentre gli edi ci sono per noi. Per ritrarre un paesaggio, le regole prospettiche necessarie sono molto elementari: l'orizzonte è all'altezza dell'occhio e il primo piano è più grande della distanza, che generalmente svanisce alla vista. Non ci sono bordi rettilinei, a parte l'orizzonte lontano attraverso l'oceano, ma anche quello è piegato. Non c'è limite, non c'è bordo alla visione. Gli edi ci, invece, soprattutto gli interni, sono totalmente l'opposto. Le regole sono più complicate e più interessanti. Qui c'è un limite alla visione, perché questa è contenuta nelle quattro pareti, nel pavimento e nel soffitto, ci sono bordi dritti che tengono tutto al suo posto e persino la luce può essere controllata. In un dipinto di una stanza possiamo guardare solo verso l'interno, ma le scale ci danno la possibilità di guardare anche verso l'alto e verso il basso, dando così una maggiore profondità e quindi una maggiore possibilità di drammatizzazione. Una stanza è privata, ma la scala è uno spazio pubblico, forse la persona sulle scale sta venendo a trovarci, o forse ci ha appena lasciato. Chi ha lasciato la luce accesa e cosa stanno facendo i nostri vicini? In effetti, chi sono queste persone di cui possiamo vedere solo una parte?

p22, p23

Illustrazione: **La lettera** 2002 200 x 87 cm

p24, p25

Illustrazione: **"... ed è accaduto a tarde notte"** 1997 180 x 91 cm

Quando incontro persone che non hanno mai visto i miei dipinti, mi viene spesso chiesto di descriverli, di classi carli con un "-ismo" accettabile. Dire semplicemente che sono realistici è troppo vago, perché sotto la bandiera del "realismo" rientrano le varie sottocategorie del fotorealismo, dell'iperrealismo, del realismo magico e del surrealismo.

Non descriverei i miei dipinti come fotorealistici perché non cercano in alcun modo di copiare la qualità di una fotografia. Non sono nemmeno iperrealisti perché posso fare ampie generalizzazioni con una pennellata; non sono neanche lontanamente vicini al realismo magico e qualsiasi stato d'animo surreale è frutto dell'immaginazione dello spettatore. Quindi, dove classificherei i miei dipinti? Li direi realistici, naturalistici o idealistici? Sì e no.

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 veritiero, senza omettere nulla di brutto o doloroso - senza idealizzare nulla. Il realismo affronta i fatti ignorando i sentimenti e le convenzioni. Si dice "realista" chi si ritiene privo di illusioni e non è animato 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; in arte significa 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 che, viste da lontano, si adattano a tutte le altre pennellate in modo da far capire che si sta guardando un albero. Un realista, come Holman Hunt, avrebbe dipinto ogni 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.

p26, p27

Illustrazione: **Dietro la porta chiusa** 1989 180 x 90 cm in due pezzi

p28, p29

Illustrazione: **La soffitta** 1991 175 x 122 cm

Ho sempre pensato che la soffitta sia uno spazio curioso in una casa. Alcune sono state trasformate in camere da letto aggiuntive, mentre altre sono solo magazzini dove vengono gettati oggetti strani. La soffitta può diventare un deposito di ricordi; una stanza piena di antichi souvenir, di sentimenti e, di conseguenza, una stanza di testimoni del proprio passato, forse a volte di un passato che è meglio lasciare indisturbato, anche se naturalmente altre volte può produrre ricordi felici. Non si può sfuggire alla vita nascosta nella memoria della soffitta, se non buttando via tutto!

Per accedere alla soffitta bisogna passare attraverso la botola sul soffitto... perché allora non appendere un quadro della porta della soffitta sul soffitto? È il posto più ovvio: il vostro passato può tenere d'occhio il vostro presente.

p30, p31

Illustrazione: **Il fratellino ti guarda** 2002 60 x 50 cm Pittura a soffitto

p32, p33

illustrazioni: **Il vicino del piano di sopra** 2004 55x 60 cm Pittura a soffitto

**Cane randagio** 1985 170 x 122 cm

p34, p35

Illustrazione: **Sguardo all'interno** 2003 150 x 79 x 76 cm Pittura d'angolo

ANGOLI

*Sguardo all'interno* e *La vista nell'angolo* sono dipinti d'angolo che è difficile illustrare qui su pagine piatte. Sono dipinti scultorei perché sono costruiti in modo tale da essere appesi in, o su, un angolo, piegandosi o avvolgendosi intorno all'angolo. *Sguardo all'interno* ritrae una stanza di una casa in cui ci sembra di guardare, ma il dipinto vero e proprio esce verso di noi. *La vista nell'angolo* è esattamente ciò che dice: è una vista e il dipinto è appeso nell'angolo.

p36, p37

Illustrazione: **La vista nell'angolo** 2003 180 x 80 x 80 cm Pittura d'angolo

p38, p39

Illustrazione: **Il muro** 2002 122 x 266 x 15 cm Pittura d'angolo

*In questo quadro si vede un muro di mattoni che, in prospettiva, sembra scomparire in lontananza. Ho scelto di rendere il muro molto normale per enfatizzare la parte più importante del dipinto: la porta sulla sinistra, alla fine del corridoio. Ciò che rende diverso questo dipinto è che la porta è a 90° rispetto alla parete, come lo sono alcune porte reali. Come nella realtà con una porta si può guardare sia verso l'esterno che verso l'interno; così dall'interno possiamo guardare fuori e vedere un paesaggio e dall'esterno possiamo guardare indietro lungo il corridoio. La porta che sporge a 90° aggiunge una dimensione in più, una visione bidirezionale che rende il dipinto più di un esercizio di prospettiva. La sensazione di tridimensionalità è accentuata dall'illusione di un angolo e dalla porticina sulla destra, che si trova sullo stesso piano del muro di mattoni. Il quadro è grande per aumentare la sensazione di lontananza, dato che per viverlo appieno si deve camminare per tutta la sua lunghezza, lungo il corridoio. Se fosse più piccolo si capirebbe l'idea ma non la si percepirebbe.*

p40, p41

Illustrazione: **Luce di rastrellamento** 2005 190 x 80 x 150 cm Pittura in due pezzi

*Questo quadro combina le categorie di natura, paesaggio, pezzi separati, angolo e interno - gli interni hanno gli angoli. Come nel caso del dipinto *Sfuggire alla luce* (pagina 7), si tratta di un quadro bidimensionale con pretese tridimensionali, perché i pannelli, pur essendo piatti, occupano l'angolo. Non vediamo la luce, ma ne vediamo l'effetto; non vediamo la luce che entra dalla natura, ma la vediamo quando cade sul muro, perché la luce ha tagliato diagonalmente lo spazio nell'angolo.*

p42, p43

Illustrazione: **Tempo di riflettere** 2003 180 x 106 cm Con specchio

## **MOBILI**

La moda e le tendenze possono essere utili per gli storici e i critici d'arte, che possono indicare questa o quella in vena, ma a me piace che i miei dipinti abbiano un'aria di atemporalità. Perciò la scelta degli oggetti che dipingo deve essere attentamente ponderata; se dovessi dipingere un pezzo di arredamento antico riconosciuto, il quadro potrebbe essere visto in modo diverso da un dipinto di un pezzo anonimo qualsiasi. Allo stesso modo, se dovessi dipingere un pezzo di arredamento contemporaneo riconosciuto, il quadro verrebbe visto come un ritratto di quella particolare icona. Quindi, invece di ritratti di icone del design, ho scelto i ritratti di tutti i nostri mobili di ieri, ve li ricordate? Ricordate la visita alla casa dei vostri nonni, piena di mobili pesanti e scuri e ingombranti dei loro souvenir?

Mi piace pensare che ci sia un sottile tocco in questi dipinti: sembrano vecchi ma in realtà sono il contrario. Mi spiego meglio: Una volta ho sentito alcune persone dire, mentre guardavano un quadro:

"Oh, è così antiquato!". Poi hanno continuato a parlare di un vaso di vernice vuoto che l'arredatore aveva lasciato al centro del pavimento e che secondo loro era un'opera d'arte tridimensionale speci ca per il luogo in cui si trovava per esprimere quanto vuota e incolore fosse diventata la società contemporanea... Forse l'arredatore intendeva questo, ma per quanto riguarda il mio quadro non hanno colto il punto: non si tratta di un mobile, Questo è un dipinto di mobili. I mobili possono essere antiquati perché sono stati progettati 60 anni fa, ma il dipinto è nuovo. La sottigliezza sta nella percezione dello spettatore. Loro hanno guardato troppo in fretta e sono stati ingannati nel pensare che quello che stava guardando fosse in realtà qualcosa di diverso da quello che è: un pezzo di stoffa steso su un pezzo di legno sagomato e intriso di fango colorato. Il mio quadro è un mobile arti ciale e per questo posso a buon diritto chiamarlo Arte- ciale.

p44, p45

*Illustrazione: **Past-time** 2003 160 x 122 cm Quadro in quattro pezzi con vero cavo elettrico e spina*

*Nei dipinti di interni mi sono concentrato su prospettive più ampie per mostrare l'intero ambiente. Tuttavia, quando ci guardiamo intorno, anche se possiamo vedere tutto, in realtà guardiamo solo ciò che attira la nostra attenzione. Allora perché non dipingere solo quelle parti, quegli oggetti, che sono interessanti e tralasciare il resto? I dipinti più recenti sono costituiti da singoli oggetti, come i mobili che, disposti insieme, arredano un interno. Lo spazio tra i pezzi dipinti, cioè le parti che non ho dipinto, come le pareti, sono altrettanto importanti per l'insieme, perché completano la scena. Un quadro da solo è solo un quadro, due potrebbero essere appesi l'uno accanto all'altro, ma quando sono giustapposti in modo tale, come in questa fotografia, allora i quadri iniziano ad assumere una dimensione extra, coinvolgendo lo spazio intorno e di fronte a loro. Quindi, anche se i dipinti possono essere bidimensionali, quando sono disposti insieme hanno un'aura tridimensionale. Sarebbe interessante - ci sto lavorando lentamente - avere una serie di stanze in una casa completamente vuota e priva di nestre, che potrei arredare con quadri dal contenuto abituale. Dipinti come il ventilatore illustrato nel frontespizio, le nestre, le porte, i radiatori, gli armadi, il televisore, la lavatrice ecc. Questa sarebbe un'altra variante del dipinto di un interno. Si tratterebbe di una "installazione" perché si dovrebbe camminare all'interno delle stanze (tridimensionali) per guardare i mobili dipinti (bidimensionali).*

p46, p47

*Illustrazione: **Siediti e mettiti comodo** 2004 190 x 95 cm*

p48, p49

*Illustrazione: **Chez La Madame...** 2003 86 x 188 cm. In due pezzi*

p50, p51

*Illustrazione: **Miss America** 2005 91 x 151 cm*

p52, p53

*Il giardiniere in poltrona 2005 100 x 60 cm*

*Esiste una sottile distinzione tra un illustratore e un artista. L'illustratore illustra la risposta a una domanda postagli da un cliente. Ha metà del problema e tutta la responsabilità di essere all'altezza delle aspettative del suo cliente. L'artista, invece, non ha un cliente e non solo deve trovare la risposta, ma deve anche porre la domanda. L'artista ha il controllo totale e nessuna responsabilità. Questa mancanza di responsabilità sembra un paradiso. Tuttavia, la libertà è un privilegio che ha un prezzo: la responsabilità di non sprecarla.*

p54, p55

*Illustrazione: Conversare con il passato* 2003 167 x 167 cm Con specchio

Il telefono deve essere considerato una delle migliori invenzioni di sempre, perché è uno strumento formidabile con cui comunicare; per questo motivo entra spesso nei miei quadri. In un dipinto il telefono è un oggetto simbolico, non un accessorio di moda. Per questo motivo scelgo di dipingere telefoni normali e senza età, che potrebbero essere ancora in uso oggi o addirittura domani. Il telefono può mettere in contatto persone che si conoscono già o che sono dei perfetti sconosciuti dall'altra parte del mondo e da fusi orari diversi. È possibile, anzi lo diamo per scontato, poter parlare con qualcuno che ha già vissuto la giornata che stiamo per iniziare.

p56, p57

*Illustrazione: Dressing Down* 2004 190 x 93 cm Quadro in due pezzi con specchio

p58, p59

*Illustrazione: L'aquario* 2003 164 x 95 cm Con specchio

*A volte i miei dipinti vengono descritti come surrealisti, ma surrealismo è un'etichetta che non credo sia del tutto accurata. Surrealismo, per quanto ne so, signi ca qualcosa che sembra reale ma in realtà è impossibile, oppure un'immagine che raffigura una serie di oggetti non collegati tra loro ma stranamente plausibili. Ritengo che quando qualcuno descrive il mio dipinto come surrealista, sarebbe più corretto classificarlo come semi-surrealista. Da un lato si potrebbe usare il termine realistico perché gli oggetti ritratti sembrano reali, infatti è perfettamente ovvio cosa stiamo guardando. Tuttavia, a un esame più attento, spesso c'è qualcosa di strano. Non si tratta della familiare giustapposizione surreale di oggetti non correlati, ma di oggetti correlati che forse non dovrebbero essere lì. Nel dipinto del divano *Siediti e mettiti comodo* vediamo un comodo divano ricoperto di chiodini da tappezziere; questi chiodini non sono estranei al divano, ma non dovrebbero sporgere impedendoci di sederci. Allo stesso modo, in *L'aquario*, la presenza di oro pesce che nuotano nel lavandino non è troppo insolita. Purtroppo molti pesci d'oro si trovano nelle ciotole domestiche, ma sarebbe bizzarro togliere la spina e lasciare che l'acqua e i pesci scorrano nel cassetto in basso. Tutti i personaggi delle storie hanno qualcosa in comune; le immagini hanno un senso grazie alla continuità del realismo, ma di tanto in tanto si ha la sensazione che non tutto sia come appare e si rimane quindi con una sensazione di inquietudine e disorientamento.*

p60, p61

*Illustrazione: Cena di pesce* 2005 180 x 122 cm Con specchio

p62, p63

*Illustrazione: Nouvelle Cuisine* 2004 180 x 122 cm Con specchio

*Verrà un giorno, se non è già arrivato in California, in cui qualcuno aprirà un ristorante chiamato "Las Tapas Americanas" e nel cui menu ci sarà una scelta di pillole; pillole di cibo salutare. L'antipasto potrebbe essere "Salade á la Vitamin A" o "Consommé de Carotène", il piatto principale potrebbe essere "Protéine Haché" o "Huile de Foie de Morue" (una specialità della casa a basso contenuto di colesterolo). Il dessert potrebbe essere una scelta di compresse di vitamina C aromatizzate alla frutta, con la crème de la crème costituita dal "Cocktail des Fruits", altamente arricchito. Tutti questi pasti deliziosi e salutaris verrebbero ovviamente serviti con pane a basso contenuto di carboidrati e innaffati*

con pillole di vino idrosolubile, ovviamente biologico. *Bon appétit!*

p64, p65

Illustrazione: **Radio Times** 2003 146 x 84 cm Con specchio

p66, p67

Illustrazione: **Passioni coltivate** 2004 150 x 89 cm Con specchi

p68, p69

Illustrazione: **Il tempo è arrivato** 2004 160 x 122 cm Con specchio

*Il fuoco è una sostanza molto particolare: ha una sostanza? Qual è la sua consistenza, qual è la sua forma? È effimero e sfuggente, il che lo rende affascinante da dipingere; è istantaneo, sta bruciando in questo preciso istante. Il fuoco è tempo, è azione, si muove con la brezza, è dinamico. Quando la candela sarà bruciata, la fiamma si spegnerà e il tempo sarà passato. Il tempo consuma il presente e distrugge ogni traccia del passato. Non c'è da stupirsi che il diavolo Lucifero abbia dato il suo nome all'innocente ammifero di legno con punta di fosforo.*

p70, p71

Illustrazione: **20:05 Il tempo è prezioso** 2005 236 x 56 cm

*L'orologio è una cosa strana di cui entusiasinarsi, quindi perché mi sono preoccupato?*

Se siete fortunati e avete tempo da perdere (?!) allora continuate a leggere perché l'argomento è il tempo. Sembra che ogni gruppo di persone, ogni nazionalità, razza e generazione - non solo giovani e anziani, ma anche generazioni passate - e ogni religione sia e sarà ossessionata dal tempo. Dall'alba al tramonto, dall'estate all'inverno, nel corso della storia abbiamo scandito il tempo. Il tempo non aspetta nessuno, il Tristo Mietitore, Padre Tempo e Vanitas; in altre parole Memento Mori. L'ora indicata sull'orologio è cinque minuti dopo le otto o 20:05 che, guarda caso, è l'anno 2005 in cui l'ho dipinto. Ho deciso di dipingere un orologio ogni anno con l'anno espresso come i minuti dopo le venti ore, quindi se vivrò alla stessa età di mio padre, 76 anni, l'ultimo orologio che dipingerò sarà tra ventiquattro minuti alle nove. Sembra un'ora ignominiosa per spegnere la luce, mi chiedo se mi sarà permesso di rimanere sveglio no alle nove.

Un progetto interessante ma, considerato il grande schema delle cose, piuttosto banale e vano, non siete d'accordo?

P72, p73

Illustrazioni: **20:04 Il tempio del tempo** 2004 59 x 66 cm

**20:03** 2003 23 x 25 cm

p74, p75

Illustrazione: **La tavola del Capitano Colombo** 2005 122 x 170 cm

*Nonostante le teorie di Pitagora e degli antichi cinesi secondo cui il mondo era rotondo, nel Medioevo l'opinione comune era che fosse piatto, anche se gli occhi dicevano che l'orizzonte sembrava curvo. Le navi facevano il giro del Mediterraneo seguendo la costa e raggiungendo, alla fine, la loro destinazione.*

*Essendo giunti alla conclusione che il Mediterraneo era rotondo, i marinai devono aver deciso che se avessero navigato in linea retta e attraversato il mare aperto sarebbero arrivati dall'altra parte.*

Poiché Ercole aveva squarciato la terra che circondava il Mediterraneo per arrivare a Gades (Cadice) e al resto del mondo, i marinai potevano presumere di poter fare il giro del mondo e tornare alla ne al punto di partenza. Quanti capitani si sono seduti ai loro tavoli rotondi, hanno guardato le loro carte incomplete e si sono chiesti cosa ci fosse oltre l'orizzonte del loro tavolo curvo?

Quando il capitano Colombo salpò con tre navi, i marinai devono aver pensato che sarebbero passati solo pochi giorni prima di raggiungere l'altra sponda, ma mentre le settimane passavano e tutto ciò che vedevano era un orizzonte senza terra, il pensiero che stavano navigando verso l'ignoto e che stavano per cadere ai con ni del mondo deve aver causato a molti un esaurimento nervoso. Almeno potevano consolarsi con la constatazione che, per quanto a lungo o a che velocità navigassero, non sembravano mai avvicinarsi verso il precipizio. Solo il 12 aprile 1961, quando Yuri Gagarin salpò per orbitare intorno al mondo, l'uomo si sarebbe imbarcato in un'avventura simile, e nessuno di questi avventurieri aveva un telefono cellulare.

*p76, p77*

*Illustrazione: **Rifletti su te stesso** 2003 190 x 144 cm Con specchio e collage*

*Una porta non deve essere solo in una parete, ma anche in un armadio o in un guardaroba. Per esempio, in "Rifletti su te stesso" e Memorie monocromatiche ho dipinto armadi completi di veri specchi. I dipinti con specchi incorporati obbligano lo spettatore a diventare parte del quadro, rendendolo così interattivo. Ciò è particolarmente vero in questi due dipinti, perché l'osservatore può aprire i pannelli delle "porte" dipinte. Sono più che semplici dipinti, sono contraddizioni. Non sono funzionali come gli armadi, in quanto non sono mobili, ma le ante sono incernierate e possono essere aperte proprio come le ante di un vero armadio e gli specchi sono specchi funzionali, quindi sotto questo aspetto diventano mobili: Arte funzionale; veri specchi ma non veri mobili. Forse sarebbe meglio descriverli come "trompe l'oeil funzionali", se non è un'altra contraddizione.*

*p78, p79*

*Illustrazione: **Memorie monocromatiche** 2003 177 x 100 cm Con specchio*

*p80, p81*

*Illustrazione: **Ufficio 202B** 2001 190 x 90 cm*

## *PORTE*

Prima del mio primo viaggio a Mosca, nel 1998, avevo sempre evitato di utilizzare lettere o parole nei miei dipinti a causa del loro intrinseco valore simbolico; la parola o la lettera pongono problemi di scopo e di significato. Una parola può alterare il contenuto in modo così completo che la sua integrazione è un'operazione molto delicata. A parte le scelte ovvie come la parola da usare, la dimensione, il colore

e il luogo in cui collocarla, ci sono altre sottigliezze da considerare come il carattere da usare e come questo influenzerà l'interpretazione del dipinto. La tipografia, come molte altre cose, è soggetta alla moda e allo stile, e la moda è qualcosa che faccio del mio meglio per evitare; non voglio che un dipinto sia databile, perché deve sempre essere incastrato da qualche parte tra il passato e il presente. La scelta delle scritte a stencil ha un duplice scopo: in primo luogo, spezza le lettere in modo che si fondano più facilmente nella super cie del dipinto come pennellate e, in secondo luogo, lo stile a

stencil è anonimo, imparziale, freddo e funzionale. La sua mancanza di fascino è poco invitante come la porta di un'edificio istituzionale. Vi è mai capitato di trovarvi davanti a una porta intimidatoria, magari quella che conduce a qualcuno che vi intimidisce?

p82, p83

Illustrazione: **Attenzione : Linea rossa** 2001 175 x 100 cm

Qualunque cosa scrivessi usando la scrittura latina sarebbe decifrabile. Magari non si capisce il significato, ma si riconosce l'alfabeto. Se invece scrivessi in arabo o in giapponese, apparirebbe troppo pittorico, troppo calligrafico e troppo gestuale. La sua presenza formale nel dipinto sarebbe diversa da quella del testo. Il cirillico utilizza molte lettere simili a quelle dell'alfabeto latino. Questo rende le parole riconoscibili come tali, ma - a meno che non si parli russo - incomprensibili. La presenza di una parola russa in un dipinto crea una barriera che allontana lo spettatore, ma conferisce anche una particolare atmosfera di disagio; il disagio che si può provare quando ci si trova in un ambiente sconosciuto. Chi e cosa si nasconde dietro la porta del quadro e perché quella linea rossa? Qualcuno ha dipinto tutto in bianco e nero o sto guardando un mondo privo di colori? Sto entrando in una zona riservata delimitata dalla linea rossa o forse sto semplicemente guardando attraverso lo specchio come in Alice nel Paese delle Meraviglie?

p84, p85

Illustrazione: **Pravda** 1999 168 x 88 cm

A Mosca è consigliabile, se non si vuole essere fermati dalla polizia il cui stipendio viene arrotondato facendo pagare multe (tangenti) agli stranieri creduloni, non distinguersi dalla massa. Il travestimento è un'arte. Preoccupato da questa scoperta, il primo quadro che ho realizzato al mio ritorno da Mosca è stato Pravda - Verità. Il quadro ha due parti: interna e privata, esterna e pubblica. "Chi è?", chiede il vicino cecano sbirciando dal buco della serratura e vedendo l'uomo con il vestito di Sig. Normale scendere le scale.

Il ritaglio di giornale, datato 5 aprile 1999, sul retro della porta con lo spillo nella testa di Lenin recita: 'Gli USA e la NATO bombardano la Siberia, ecco cosa pensano gli scolari americani'.

p86, p87

Illustrazione: **L'outsider** 1999 183 x 100 cm Con collage

p88, p89

Illustrazione: **Il non invitato** 1999 185 x 133 cm

Il non invitato era il secondo di una serie di dipinti con sfumature russe (dipinti in sottotono). L'appartamento che affittai nel condominio di epoca staliniana non era il tipo di appartamento che ispirava devozione alla causa, tanto meno alla pittura. Bisogna essere un po' strani per voler stare due mesi da soli in mezzo a un condominio di moscoviti a dipingere, soprattutto se non si parla una parola di russo. Non ho mai visto molti dei miei vicini; appena sentivano la mia porta aprirsi, la loro si chiudeva. Devo essere stato il primo vero straniero che il 99% di loro abbia mai visto. Non erano ostili, ma solo inquieti, soprattutto quelli che dovevano aver vissuto ai tempi dell'Unione Sovietica, quando i vicini erano incoraggiati a denunciare i vicini: "Chi è questo straniero?"

p90, p91

Illustrazioni: **Messaggio ricevuto** 2000 157 x 77 cm

*Quando bussiamo a una porta per attirare l'attenzione, stiamo comunicando; stiamo lanciando un messaggio. Alcune persone si limitano a battere due o tre volte, ma altre possono avere dei loghi ritmati in modo che la persona all'interno riconosca immediatamente chi è all'esterno e possa quindi aprire la porta con una sensazione di sicurezza.*

p92, p93

Illustrazioni: **L'attesa è finita** 2000 180 x 138 cm

*Ho sempre ammirato i dipinti medievali per il loro potere di raccontare storie e in particolare i dipinti d'altare con pannelli mobili. Questi dipinti non solo invitano lo spettatore a guardare, ma anche a partecipare più pienamente alle loro storie. Una singola immagine racconta una storia a un certo livello, ma i dipinti d'altare rivelano molto di più e danno maggiore profondità e ricchezza, trasformando la storia in un'epopea. Aprire i pannelli è un po' come sfogliare le pagine del Buon Libro. Oggi siamo sommersi da parole e immagini, dall'informazione in generale, ma nel Medioevo il senso di stupore e meraviglia che le pitture dell'altare dovevano avere sulla gente quando entravano nella Casa di Dio doveva essere un'esperienza visiva e spirituale monumentale - per alcuni lo è ancora. Immaginate cosa doveva signi care entrare nella cattedrale di Gent 500 anni fa e trovarsi di fronte al dipinto dell'Adorazione dell'Agnello Mistico di Hubert e Jan van Eijk, o essere un paziente dell'ospedale monastico di Colmar e vedere l'agghiacciante Croci sso di Matthias Grünewald. Nonostante le continue immagini televisive di morte e catastro in tutto il mondo, questo dipinto fa ancora orrore. Questi artisti medievali, che evocavano e provocavano sensazioni, erano gli Steven Spielberg hollywoodiani del loro tempo.*

A volte le storie migliori sono quelle più semplici, ma raccontate con un tocco di estro e fantasia. Le storie possono essere dirette e divertenti, sottili e sommesse, luminose e allegre, mentre altre sono ansiose e inquietanti. I migliori narratori sono quelli che deliziano e ispirano, che informano e provocano lo spettatore a partecipare e a ri ettere. Nei miei dipinti cerco di raccontare storie di eventi quotidiani e di renderli interessanti per voi come lo sono stati per me: non l'epica separazione delle onde, ma piuttosto l'ammirazione dell'arcobaleno silenzioso quando il sole esce dopo una tempesta degna di qualsiasi dannazione celeste. Storie che raccontano del tempo che passa, del giorno che diventa notte. Una storia che mostra come in un angolo della stanza un muro apparentemente banale e innocente possa diventare minaccioso; una porta nascosta per una vita nascosta.

p94, p95

Illustrazioni : **Il chiamante** 1997 178 x 151 cm

p96, p97

Illustrazioni : **Disconnesso** 2002 180 x 86 x 84 cm Quadro d'angolo

*La massima secondo cui l'artista dipinge un solo quadro nella sua vita e gli altri sono variazioni su di esso deve essere vera, almeno nel mio caso. Era solo questione di tempo prima che combinassi le due idee di un quadro d'angolo e di un quadro di porta. Una porta si apre e si chiude, permette l'ingresso e lo nega. Diamo per scontato che le porte si aprano e si chiudano senza pensarci due volte, se non per chiudere qualcuno o qualcosa dentro o fuori. La nostra attenzione si concentra invece su ciò che sta dietro e su dove conduce.*

*Disconnesso* è un dipinto angolare, cioè due piani che si incontrano a 90°, appeso nell'angolo di una stanza. In esso c'è una porta nascosta nell'angolo; ma chiudere questa porta per impedire l'accesso da una scala non fa altro che spostare il problema, in quanto si scopre un'altra porta che dà accesso a un'altra serie di scale. Può essere molto efficiente, ma è anche molto frustrante e fastidioso perché è impossibile chiudere la porta. Anche il telefono è frustrante perché non si può usare per chiamare. Questo potrebbe essere un angolo di una casa condivisa dai signori Duchamp ed Escher.

p98, p99

*Illustrazioni : **Un piede nella porta** 2002 180 x 120 cm con pannello a cerniera*

p100, p101

*Illustrazioni : **"Posso vederti..."** 2002 180 x 100 cm*

p102, p103

*Illustrazioni : **Il guardone** 2004 200 x 138 cm Con specchio*

p104, p105

*Illustrazioni : **L'uomo cambiato** 1998 192 x 228 cm*

*A volte la suggestione di una persona in un dipinto è più evocativa della gura stessa. L'ombra di una gura, o le scarpe in mezzo alla luce che cade sul pavimento, o magari le scarpe sotto un tavolo, o in cima e in fondo alle scale, persino i vestiti ordinatamente disposti sul pavimento, sono tutti elementi che alludono alla presenza di una persona e lasciano quindi il dipinto aperto a un'interpretazione più ampia.*

p106, p107

*Illustrazioni : **Una porta con vista** 2003 180 x 120 cm*

Una parola o due di spiegazione su questo dipinto: quando la porta è aperta la luce entra proiettando l'ombra del balcone sulla porta e noi possiamo guardare oltre il balcone verso l'oceano/mare. Ciononostante, quando chiudiamo la porta, vediamo che lo stesso panorama è stato dipinto sul retro della porta e che una porta aperta con la luce che cade su di essa è stata dipinta anche sul muro di mattoni. L'inquilino ha dipinto un "Trompe l'oeil" sul retro della porta e su parte della parete nell'angolo della stanza - da qui il titolo del dipinto "Una porta con vista". Questo è un dipinto su quel dipinto sulla porta nell'angolo; un dipinto "Trompe l'oeil" su un dipinto "Trompe l'oeil".

p108, p109

*Illustrazioni : **Il fiume blu** 2004 180 x 159 cm*

### **FINESTRE E BALCONI CON PAESAGGI**

Dipingere un paesaggio che ci si trova davanti richiede una grande analisi, una grande selezione e un grande rifiuto. A prescindere dal risultato, consiglio a chiunque di provare a dipingere un paesaggio en plein aire perché è un esercizio straordinario di astrazione, soprattutto perché le informazioni cambiano continuamente. È inevitabile che questi insegnamenti si trasferiscano 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 aire, ogni anno mi propongo di dipingere paesaggi, non solo per uscire dallo studio e prendere il sole, ma anche per distogliere la mente dal modo di

dipingere in studio e costringermi a risolvere problemi diversi. All'inizio separavo i due stili, ma nei dipinti di nestre che si aprono e si chiudono per rivelare un paesaggio, li combino.

p110, p111

Illustrazioni : **Il sapore dell'estate** 1999 190 x 184 cm

p112, p113

Illustrazioni : **Verso la fine dell'estate** 1996 180 x 155 cm

*In Spagna non piove, ma diluvia. Soprattutto verso la ne dell'estate quando, dopo mesi di caldo estenuante, l'umidità sale e il cielo si apre. In Verso la ne dell'estate ci affrettiamo a chiudere le nestre mentre piove, ma la forza del temporale le fa aprire spezzando la corda. Dopo che il temporale è passato, apriamo le nestre e la lucertola, che si era rifugiata sul davanzale, si spaventa e si allontana alla luce del sole che brilla cristallina attraverso una fessura tra le nuvole. L'arcobaleno, simbolo della pace di Dio per Noè, annuncia la fine dell'estate.*

Questo quadro è nato nella primavera del 1993, quando ho visto un arcobaleno stendersi sopra il villaggio di Polop. Fui così colpito dalla scena, dal fatto che sotto l'arcobaleno c'era luce e colore mentre dall'altra parte della fascia prismatica c'era buio e tempesta, che presi subito nota sull'unico pezzo di carta che avevo a portata di mano. Ho conservato quel pezzo di carta di 4 x 5 cm senza sapere cosa o come avrei potuto utilizzarlo. Tre anni dopo, vidi un altro impressionante arcobaleno che mi ricordò il piccolo disegno, ma questa volta l'idea di combinarlo con un dipinto su una nestra che mostrasse sia il prima che il dopo del temporale fu una soluzione logica. Come in quasi tutti i miei dipinti, un'idea tira l'altra.

Avendo deciso di realizzare un dipinto con una nestra e un arcobaleno (sì, so che è un cliché dipingere un arcobaleno, ma vi prego di darmi il merito di non essere né troppo intimidito né spaventato nell'affrontarlo - è un uomo coraggioso che osa affrontare un tema banale!) Dovevo trovare un paesaggio adatto. Fortunatamente non è stato difficile, perché ogni volta che passavo lungo la strada che da Altea porta a Polop guardavo sempre la piccola casa bianca incastonata tra le terrazze di ulivi e mi chiedevo quale fosse l'anima fortunata che la abitava. Durante l'estate del 1996 ho portato il pannello centrale in campagna e ci ho lavorato tutti i giorni tra le 14 e le 17. Una volta soddisfatto del paesaggio, ho tirato fuori il mio piccolo disegno dell'arcobaleno e, usando quegli appunti e la memoria, ho dipinto il cielo scuro e cupo. I due pannelli delle nestre con i loro ricami e la pioggia sono stati dipinti nel mio studio nel bel mezzo della siccità annuale che affligge la Spagna meridionale.

p114, p115

Illustrazioni : **Dalla mia finestra** 2001 182 x 173 cm Con tenda di rete

p116, p117

Illustrazioni : **Il trascorrere delle stagioni** 2005 180 x 165 cm

p118, p119

Illustrazioni : **Inizio estate** 1997 184 x 175 cm

*La ropogra a deriva dalla parola greca rhopos e viene utilizzata per descrivere un genere di nature morte meticolosamente dipinte di banali cianfrusaglie e oggetti minuti che possono includere resti di un pasto, briciole ecc. e insetti. Questi diventano allegorie del piacere e della decomposizione, della*

vita e della morte, ricordandoci la caducità della vita umana e la brevità della nostra esistenza, trasformando l'ordinario in eloquente. La topografia era molto popolare nell'arte europea del XVII secolo e i Memento Mori sono antichi come la vita stessa.

p120, p121

Illustrazioni : **La baia** 1999 200 x 184 cm

*Nell'agosto del 1997, su consiglio di un amico pittore che pensava potessi trovare ispirazione per qualche nuovo quadro, mi recai a Tossa de Mar. La città è affascinante, piccola e in quel periodo dell'anno invasa da turisti come me. Per me la scoperta più suggestiva è stata la piccola baia, per cui ho dovuto tornare nonostante la folla di turisti.*

Posizionare il cavalletto e cercare di dipingere il movimento dell'acqua e il mutare della luce in mezzo a una folla internazionale di curiosi stupiti richiede più di un po' di concentrazione, soprattutto quando il vento ulula sul mare e quasi fa volare il quadro sul cavalletto. Avevo la netta sensazione che questa fosse la mia baia, la mia scoperta, e che avrei dovuto averla tutta per me - o almeno no a quando non avessi nito il dipinto. Proprio quando volevo studiare il colore della sabbia in riva al mare, un gruppo di bambini scendeva e iniziava a costruire castelli di sabbia. Ho spostato la mia attenzione sulla spiaggia e in pochi minuti sono apparsi ombrelloni che si sono aperti come funghi psichedelici. Esaminare i colori dell'acqua, un compito già di per sé difficile, non è reso più facile se oscurato da lettini gonfiabili. No, l'unico modo per avere il paradiso a portata di mano era dipingerlo. Via le barche, via gli ombrelloni e tutte le altre distrazioni, comprese le persone, persino le donne in topless.

Dopo numerose e frustranti visite, ho accantonato la verniciatura dicendomi che sarei tornato più tardi nel corso dell'anno per nirla e che nel frattempo avrei lavorato sui due pannelli delle porte. Il dipinto ha richiesto più tempo del previsto, perché l'ho terminato solo nell'aprile 1999.

p122, p123

Illustrazioni : **Il caldo dell'estate** 2001 179 x 173 cm

p124, p125

Illustrazioni : **Dal mio balcone** 2001 181 x 171 cm

p126, p127

Illustrazioni : **"È quell'ora del giorno"** 2002 153 x 78 cm

*Dipingere un paesaggio direttamente dal motivo è molto più gratificante che cercare di lavorare da una fotografia, almeno per me. Una fotografia appiattisce tutto e semplifica il volume a una disposizione di scuri e chiari su un piano piatto, con il risultato che si perde ogni sensazione di spazio; diventa un paesaggio fotografico e non mostra altro che il tempo che faceva. Anche se la fotografia può essere di grande aiuto per registrare dettagli come i disegni, le forme delle ombre, ecc. Che cosa si può imparare esattamente da un'istantanea del genere rispetto allo studio della scena per alcune ore? Risposta: Una lezione diversa. Tutto dipende dall'obiettivo e se il ne giusti ca i mezzi allora va bene. Non sto dicendo che ci sia qualcosa di sbagliato nel lavorare su una fotografia, ma solo che è come un pasto al fast food di McDonald's: nutriente e saziante, ma non altrettanto soddisfacente di un pasto cucinato da voi. Chacun à son goût.*

p128, p129

Illustrazioni : **La porta sul retro non è mai chiusa a chiave** 2005 169 x 94 cm

La differenza tra arte e decorazione è sottile. Tutto è in qualche misura decorativo, sia che si tratti di carta da parati, di graffiti o di un quadro di Francis Bacon: riempie uno spazio sulla parete. Ma ovviamente c'è una differenza, la sentiamo. Qualcosa che è decorativo riempie lo spazio sul muro e qualcosa che è arte riempie lo spazio tra le orecchie.

p130, p131

Illustrazioni : **Alta marea** 2002 160 x 100 cm Quadro in due pezzi con materiale per tende

Vi sarà capitato almeno una volta di sentire qualcuno dire: "Oh, è bello, ma non si abbina alle tende". La risposta è semplice: "Cambiate le tende!". In questo dipinto ho risolto il problema fornendo tende che si abbinano perfettamente al quadro; sono leggere e ventilate e i li di colore riprendono i marroni delle persiane in legno, mentre gli altri acrilici lucidi brillano come l'acqua!

p132, p133

Illustrazioni : **Cipresso giovane** 2000 125x 97 cm

p134, p135

Illustrazioni : **Vento Selvaggio** 2000 100 x 80 cm

Sono stupito dalla tecnologia digitale; gli effetti speciali nei film e la realtà delle gure animate che si muovono in modo così convincente, la manipolazione della prospettiva e della luce è così fluida e scorrevole da far sembrare la pittura rozza, grezza, volgare, sporca, primitiva... ma anche stranamente viva. C'è un paradosso: il realismo Hi Tech è troppo sterile per essere reale. Non sono un tecnofobo, ma mi piace vedere la vita coinvolta: il processo, la pittura, la tela, i segni del pennello, gli incidenti, l'eccesso

di pittura e la lotta. La spontaneità del fango colorato e grezzo strofinato sulla tela è più espressiva di quella meccanica e lucida. Se da un lato ammiro la tecnologia, l'immaginazione e il lavoro di squadra, dall'altro mi piace vedere l'individualità, la calligrafia, la personalità e l'emozione che si celano dietro a tutto questo. Datemi la pittura, non i pixel.

p136, p137

Illustrazioni : **Un'altra giornata azzurra** 2000 84 x 87 cm

p138, p139

Illustrazioni : **Cielo Alto** 2002 120 x 100 cm

Le "porte e finestre" sono dipinti in cui i pannelli delle porte e delle finestre sono incernierati e quindi possono essere aperti e chiusi, conferendo loro una dimensione supplementare. L'idea di un pannello mobile aggiunge un ulteriore livello sia alla storia che alla complessità dei dipinti, soprattutto quando le porte sono modellate in prospettiva. Questa illusione ottica fa sì che le porte non sembrino mai completamente aperte o chiuse, il che è un'esperienza visivamente snervante.

p140, p141

Illustrazioni : **Pensiero perso** 2000 57x 125 cm

Il tempo è un tema ricorrente in tutti i dipinti, sia che venga mostrato dalla presenza di un orologio, di una clessidra, di una candela accesa o dal giorno e dalla notte rappresentati nello stesso quadro. In

altre occasioni, il tempo è rappresentato dall'estate quando le finestre sono aperte e dall'inverno quando sono chiuse. Il tempo può anche essere rivelato in due diversi dipinti della stessa scena, uno di giorno e l'altro di notte.

p142, p143

*Illustrazioni : **Panorama da 'El Cautivador'** 2003 62 x 161 cm*

p146, p147

*Illustrazioni : **Sognara ad occhi aperti** 2000 79 x 96 cm*

***Sogno notturno** 2000 79 x 96 cm*

La storia di questi due dipinti è piuttosto semplice: Guardare fuori da una finestra più alta dell'altezza dei nostri occhi e riuscire a intravedere solo il cielo. Non c'è nulla da vedere, a parte le nuvole di passaggio, gli uccelli o la luna, e tutto ciò che si può fare è sognare ad occhi aperti, come si fa. Tuttavia, si può sognare anche di notte, se non è una contraddizione in termini, da cui il titolo *Sogno notturno*. Entrambe le finestre hanno delle serrature, forse come metafora di restrizione e libertà, la libertà di immaginare ciò che si vuole. Quando ho esposto i dipinti a Mosca, un signore anziano mi ha chiesto se avessi scontato una pena nei Gulag e se li avessi dipinti per sottolineare che il corpo può essere imprigionato, ma non la mente. Evidentemente aveva avuto una certa esperienza di queste cose.

p148, p149

*Illustrazioni : **La casa di campagna** 2002 100 x 80 cm*

p150 p151

*Illustrazioni : "Mettiti qui e guarda il panorama..." 2002 200 x 138 cm Pittura in due pezzi*

*Il ritmo della vita sembra essere sempre più veloce, o forse sto solo raggiungendo quell'età in cui mi sembra che lo sia. In questo ritmo sempre più veloce, la fotografia sembra il mezzo ideale: immagine istantanea e risultato immediato. Tuttavia, ciò che si guadagna con la spontaneità potrebbe essere perso con la mancanza di tempo per riflettere. Questo è il vantaggio della pittura, perché è bene rallentare e prendersi il tempo per guardare. La fotografia vede le cose velocemente, ma è altrettanto valido vedere le cose lentamente. Fidatevi di me, mettetevi nei miei panni e guardate il panorama...*

p152

*Illustrazioni : **La polizza di assicurazione** 2004 55 x 26 cm*

*Ringraziamenti:*

**Patrick Hughes**

Artista britannico - [www.patrickhughes.co.uk](http://www.patrickhughes.co.uk)

**José Carlos Suárez Fernández**

Critico d'arte spagnolo e professore presso l'Università Rovira i Virgili di Tarragona.

**Marjan Ruiter**

Direttore del museo olandese "Centrum Kunstlicht in de Kunst", Eindhoven [www.kunstlichtkunst.nl](http://www.kunstlichtkunst.nl)

**Sal Sidner** "Miss America" (pagine 50 e 51) - [www.salsidner.com](http://www.salsidner.com)

Fotografia:

**Simon Critchley**

**Photoworkx.nl**

ISBN: 0-9524537-0-3 ISBN: 978-0-9524537-0-3

Stampato in Spagna da Anman, Gràfiques de Valles, s.l.

[www.anman.com](http://www.anman.com)

Pubblicato da Helen Conlon 2006

© Paul Critchley [www.paulcritchley.com](http://www.paulcritchley.com)

p153

**Pubblicati anche:**

ISBN 84-929010-02 *Paul Critchley*

Questo libro, pubblicato da Sammer nel 1996, con testo in inglese e spagnolo, copre un periodo di lavoro di 18 anni. Contiene 88 pagine con un totale di 112 riproduzioni a colori di 99 dipinti, nessuno dei quali è riprodotto in il secondo libro.

ISBN 9 788412 113778 *In un mondo tutto mio...*

Questa pubblicazione completa di 304 pagine è una retrospettiva delle opere dal 1976 al 2021. Presenta 198 illustrazioni a colori che mostrano lo sviluppo dei dipinti n dai tempi degli studenti, compresa la prima tela sagomata *Plush Tourist*, passando per gli interni del Nord Europa prima di uscire alla luce in Italia all'inizio degli anni Novanta. Il libro prosegue il viaggio non solo geogra co, ma anche attraverso opere basate su prospettive, storie e progetti come l'installazione *A Sense of Place* e le opere commissionate per P&O.