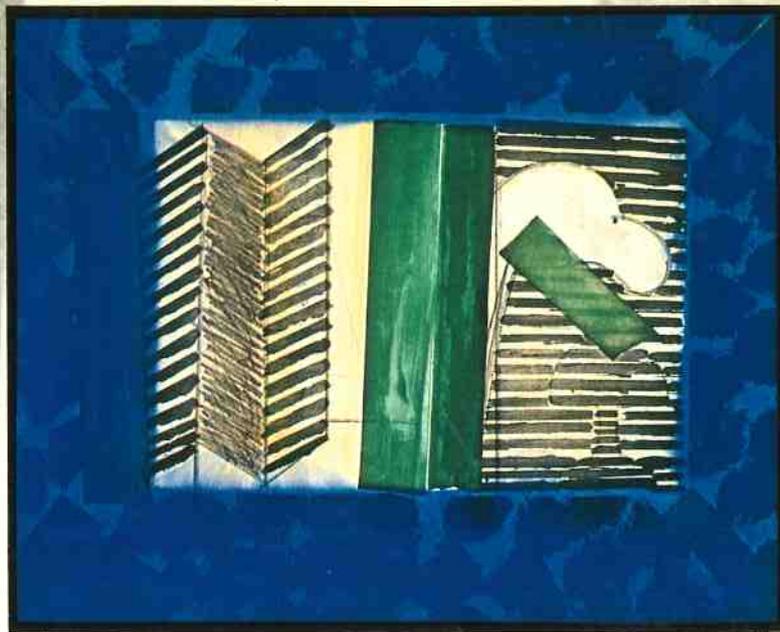


HOWARD HODGKIN

OPERA GRAFICA 1977 - 1983



MAZZOTTA

HOWARD HODGKIN
Opera grafica 1977-1983

Palazzo dei Leoni
Messina, 22 febbraio - 16 marzo 1986

Amministrazione Provinciale di Messina

Mostra organizzata dal British Council

Organizzazione

British Council Londra: Teresa Gleadowe, Jane Sillis

British Council Milano: Malcolm Hardy

Coordinamento e pubbliche relazioni

Elena Daniotti, Silvia Palombi

Allestimento

Arch. Antonello Longo

Le fotografie sono state riprodotte per gentile concessione della Tate Gallery e del British Council.

HOWARD HODGKIN

Opera grafica 1977-1983

Mazzotta

L'Amministrazione Provinciale, intendendo venire incontro ai sempre crescenti interessi che nella nostra città si manifestano intorno alla grafica, ospita questa mostra di Howard Hodgkin che si pone in logica continuità con quelle precedentemente tenute a Palazzo dei Leoni. Artista di grande spessore, molto conosciuto nel panorama internazionale, Howard Hodgkin appartiene nell'universo delle avanguardie a quella ristretta schiera che meglio interpreta ed esprime la tensione e la ricerca di nuove tendenze dell'arte di oggi. I suoi personali mezzi espressivi, che si affermano più compiutamente nell'opera grafica, gli hanno valso da ultimo il più ampio riconoscimento della critica alla Biennale di Venezia del 1984. Siamo, perciò, grati al British Council che rende possibile la conoscenza di questo artista qui a Messina.

Giuseppe Naro
Presidente della Provincia di Messina

Sommario

- 7 *Malcolm Hardy* - Prefazione
- 9 *The British Council* - L'opera grafica di Howard Hodgkin
- 11 *Enrico Crispolti* - Appunti sulla "poetica" di Hodgkin
- 47 Notizie biografiche
- 49 Elenco delle opere

Prefazione

Howard Hodgkin ha rappresentato come unico artista, dopo anni che non veniva scelto un pittore, la Gran Bretagna al Padiglione britannico della XLI Biennale di Venezia del 1984.

Come hanno fatto notare in quell'occasione i critici, Hodgkin, benché sia un artista maturo e affermato in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, in Italia è poco conosciuto, forse a causa della sua produzione poco prolifica, assorbita in gran parte dai collezionisti britannici e americani. Artista molto apprezzato in Gran Bretagna, Hodgkin è anche una figura di rilievo nell'ambiente culturale britannico, tanto che ha fatto parte del consiglio di amministrazione della Tate Gallery e della National Gallery di Londra.

La mostra di dipinti di Hodgkin alla Biennale di Venezia è stata particolarmente apprezzata dalla critica italiana e internazionale e verrà sicuramente ricordata dal pubblico per la ricchezza dei colori di ispirazione indiana.

È quindi con grande soddisfazione che il British Council ha accettato di presentare una mostra itinerante dell'opera grafica di Hodgkin: mostra che è una versione leggermente ampliata di quella aperta in settembre alla Tate Gallery. L'Italia è il primo paese continentale da essa toccato.

Pur essendo questa mostra di grafica successiva a quella dei dipinti di Venezia, è importante tenere presente quanto peso Hodgkin attribuisca alla grafica e come la consideri un'attività separata e indipendente.

L'esposizione toccherà diverse sedi italiane, iniziando da Bologna in occasione della settimana britannica che si terrà in ottobre. Desideriamo quindi ringraziare il Comune di Bologna e il Prof. Franco Solmi, direttore della Galleria Comunale d'Arte Moderna, per avere accettato di ospitare la mostra nella sua prima apparizione oltremare; la casa editrice Mazzot-

ta per la pubblicazione del catalogo; la Tate Gallery con la cui collaborazione è stata realizzata la mostra e che generosamente ha concesso l'utilizzazione del materiale del suo catalogo.

Settembre 1985

*Malcolm Hardy
Direttore per il Nord Italia
The British Council, Milano*

L'opera grafica di Howard Hodgkin

L'importante mostra di Howard Hodgkin alla Biennale di Venezia del 1984 ha ulteriormente rafforzato a livello internazionale la figura di questo artista. Una versione ampliata di questa mostra è stata ospitata negli Stati Uniti e in Germania e ora costituisce la base dell'esposizione che ha inaugurato la rinnovata Whitechapel Art Gallery in settembre.

Contemporaneamente a questa mostra londinese di dipinti la Tate Gallery sta presentando una rassegna sull'opera grafica più recente di Hodgkin, selezionata da Elizabeth Knowles, conservatrice delle stampe. La mostra del British Council si basa su questa scelta e sulla ricerca di Elizabeth Knowles.

Essa comprende 30 opere grafiche, provenienti dalla collezione del British Council, edite da Petersburg Press e Bernard Jacobson a partire dal 1977, anno in cui, con l'acquaforte *Nick*, Hodgkin cominciò a utilizzare la tecnica dell'acquaforte a cera molle. La significativa e radicale innovazione provocata dal passaggio all'acquaforte e all'acquatinta si riflette nella maggior flessibilità e nell'illusionismo della sua attuale ricerca. Come osserva Richard Morphet nella sua introduzione al catalogo della Tate Gallery, si è avuto "il passaggio da un disegno piatto, contraddistinto da un segno relativamente pesante, netto, quasi araldico, a lavori che presentano un accresciuto senso dello spazio, in cui aumentano l'ampiezza e il numero dei dettagli".

Le ultime opere grafiche di Hodgkin sono caratterizzate inoltre da un segno più pronunciato e da un maggiore uso del colore. E questa introduzione di segni autografi in colori e materiali diversi è diventata parte essenziale del suo nuovo linguaggio grafico.

La mostra comprende anche numerosi esempi dell'interesse di Hodgkin a duplicare immagini o particolari. In pittura questa sua tendenza culmina nella serie "Indian Leaves" del 1980: 15 coppie di immagini dipinte a Ahmedabad usando colori del luogo su carta a mano di formato irregolare. Diversamente dalla pittura, sensuale nel colore e nei materiali, l'opera grafica di Hodgkin fa un uso sempre maggiore del monocromo; tre delle

coppie presentate in questa mostra sono composte da una versione a un colore e da un'altra sostanzialmente monocroma. Mentre la versione a colori viene eseguita per prima, quella monocroma, lavorata con maggior distacco e controllo, tende a una traslitterazione dall'immagine colorata al tono.

Benché la sua pittura e la sua grafica si diversifichino sempre di più, il contenuto dei lavori di Hodgkin rimane lo stesso. Nel corso della sua attività egli si è sempre preoccupato di evocare momenti e situazioni particolari della propria esperienza, coinvolgendo al massimo un'altra persona e inserendo di solito questi elementi in uno specifico ambiente, presentato all'interno di una "cornice" o finestra.

A questo proposito Richard Morphet scrive: "Osservando queste scene incorniciate, è quasi d'obbligo il paragone con il teatro, altra forma d'arte in cui gli incontri dei personaggi vengono rappresentati in modo da evidenziare contemporaneamente l'artificio e l'emozione. Questa analogia nella grafica di Hodgkin viene rafforzata dalla presenza di elementi paragonabili a piani mobili e a schemi, in grado di aumentare il senso della profondità. Ma mentre il teatro ferma l'attenzione dell'osservatore sullo svolgimento dell'azione secondo una sequenza temporale, l'opera di Hodgkin non può essere letta seguendo semplicemente uno schema narrativo, poiché la sua stessa natura ha un potere di evocazione maggiore. L'atmosfera è inoltre molto più intima di quanto non lo sia generalmente il teatro tradizionale. Vi è semmai un'analogia più forte con il romanzo moderno e con il cinema. Come in queste arti, il tempo, il luogo e le persone che fanno parte della scena presentata da Hodgkin non ci vengono svelati, mentre ci colpiscono irresistibilmente la presenza fisica e psicologica delle persone stesse, la specificità degli oggetti e lo spazio di tempo reale, anche se non abbiamo la capacità, in mezzo a una quantità di impressioni, di apparenze e di sfumature di sentimenti, di determinare con precisione questi elementi."

The British Council

Settembre 1985

Appunti sulla "poetica" di Hodgkin
Enrico Crispolti

Uno dei più sicuramente emozionanti fra i rari incontri memorabili nella Biennale veneziana del 1984, certamente, quello con i dipinti di Howard Hodgkin. In tutto una ventina, di dimensioni in genere non molto grandi, intensamente discreti e intimi nella loro accensione, vi occupavano da soli, come ricorrenti raccolte ma vibranti illuminazioni liriche, l'intero Padiglione britannico.

Dipinti tutti dell'ultimo decennio, la cui freschezza e apparente immediatezza in realtà dissimulava un tempo (puntualmente indicato nelle ricorrenti doppie date) di lenta elaborazione, in una sedimentazione lunga delle motivazioni emotive dell'immagine, evidentemente di sostanza tutta memoriale, altrettanto che delle stesure del segno interamente cromatico, disinvolto ma ricco di risonanze.

Una rivelazione. Una presenza, subito convincente, di esperienza solida umanamente e immaginativamente motivata, controllatissima e liricamente tesa e folta, dove altrimenti (come altrove del resto) troppo spesso impazzava un inconsulto e gratuito ritorno all'impiego del pennello (direi piuttosto che non alla ben più rara "pittura": intendendola come consapevolmente costituito più complesso mezzo visivo di comunicazione immaginativa).

Una rivelazione per quella sua qualità così decisamente vera nel vissuto emotivo che presuppone, e nella consapevolezza culturale che spontaneamente manifesta. La rivelazione di una qualità di pittura molto alta, nella sua apparente semplicità, quasi persino labilità; di una fervida attività immaginativa spinta da un'emotività vigile e pronta, irripetuta, malgrado lo spettro abbastanza circoscritto dell'oscillazione inventiva.

Non era propriamente una scoperta, neppure per l'Italia. Qualcuno poteva ricordarsi infatti che Hodgkin figurava, per esempio, nel quadro della "London under Forty", presentato da Jasia Reichardt alla Galleria di Milano, a Milano appunto, nell'ormai lontano aprile 1966. Già allora cominciava del resto ad essere presente in diverse occasioni in Europa (a Londra aveva tenuto le sue prime personali alla fine del 1962 e all'inizio del 1964).

Lo ricordo, per esempio, anche a Bochum nella primavera 1964 in "Englische Kunst der Gegenwart", nella fortunata serie "Profile" della Städtische Kunstgalerie.

In realtà Hodgkin, che è del 1932, è uno dei pittori inglesi più significativi degli ultimi due decenni. Non esuberante nella sua produzione pittorica, estremamente legata alle motivazioni appunto di una propria vicenda emotiva interiore. John McEwen, nella monografia che ha accompagnato la mostra veneziana, circolata poi negli USA e in Germania, e approdata quest'estate a Londra nella Whitechapel, sottolinea che nel suo "metodo di lavoro Hodgkin è un motore a combustione lenta: il colore è vivido, lo stile vivace, ma ogni quadro è il prodotto di mesi, spesso di anni di ansiose fatiche".

La sua pittura manifesta (e ha manifestato negli anni) scelte molto precise di campo. Anzitutto una grande libertà di figurazione effusiva, tutta pittorica, giocata interamente nella dimensione appunto della decantata rimmemorazione emotiva. Un affidamento tutto lirico emotivo all'immagine pittorica nelle sue capacità analogiche evocative. Il suo dipinto si costituisce come una sorta di teatrino sulla cui scena agisca una pura immaginazione pittorica, ma analogicamente motivata su un'emozione vissuta. Il ricorso frequente ad una sorta di riquadratura, di cornice che, parte del dipinto stesso, richiude, allontana, ed esalta, l'immagine stessa, ne è spesso l'esplicito strumento presentativo.

Su quella circoscritta scena una libertà continua di effusione-costruzione dell'immagine pittorica, che si costituisce attraverso un segno irripetuto, inseguendo itinerari di volta in volta diversi emotivo-memoriali. Un segno appunto tutto affidato al colore, tutto risolto in puro colore, lirico, fresco, sensitivo e sensuale, non ottico in senso naturalistico, ma ottico in senso emotivo-percettivo, in chiave appunto di risonanza evocativa.

McEwen scrive che i dipinti di Hodgkin "hanno inizio dove finiscono le parole — evocazioni di sensazioni e di stati d'animo piuttosto che documenti visivi, certo, ma anche indubbie descrizioni della realtà sia fisica che emotiva". E vede la sua pittura come "la descrizione e l'espressione dei sentimenti". Hodgkin stesso, in una preziosa intervista di David Sylvester, nel medesimo volume, riconosce i suoi quadri come "totalmente metaforici", giacché in essi "l'architettura pittorica procede da una metafora della vita emotiva". "Io parto da una situazione emotiva che devo tradurre in termini fisici, pittorici, i termini del quadro cioè, e in un modo o nell'altro in termini di architettura pittorica."

L'origine è dunque nelle occasioni emotive del vissuto. "Tutto serve al suo quadro — la sensibilità alla natura e la reazione alle stanze dove vive la gente, il modo di guardare l'architettura e il modo di guardare fuori dalla finestra. La vita ha la precedenza sull'arte e sugli artifici" (McEwen). E su quell'emotività del vissuto si costruisce la metafora pittorica. Una doppia determinante attrazione dunque: alla vita nella realtà dinamica dei sentimenti, delle sensazioni, dell'affettività, delle emozioni; e alla costruzione metaforica nell'architettura pittorica, che da quell'emotività si motiva e si alimenta, ma che quell'emotività restituisce in immagine in una dimensione non solo oggettiva, ma Hodgkin intende persino impersonale, nella purezza lirica.

“Il quadro è finito quando il soggetto ‘riemerge’. Io parto da un soggetto e quindi, com’è ovvio, devo anzitutto ricordarmi com’era fisicamente, cosa che già implica con ogni probabilità una buona dose di sentimento, di partecipazione. Ora tutto ciò va in qualche modo tramutato, va trasformato in oggetto fisico: quando questo si verifica, quando l’oggetto è fatto e l’ultimo segno fisicamente tracciato, quando il soggetto riemerge (che in definitiva coincide con il momento in cui il dipinto finalmente diventa oggetto fisico coerente), ecco, allora il quadro è finito e non va più toccato, è fuori discussione. I miei quadri in realtà si finiscono da soli”, dice a Sylvester. Il circuito: individuale e individuata circostanza emotiva e finale autonoma oggettivazione pittorica, è imprescindibile nel lavoro di Hodgkin. E la lenta rielaborazione dei suoi dipinti si sviluppa su una pendolarità fra i due termini, che garantisce la vitalità creativa del circuito stesso. “Se il quadro non funziona più — dice sempre a Sylvester — vuol dire che sta perdendo significato; però si può sempre tornare al soggetto, ripartire di lì; e questa è l’unica cosa che so veramente fare o che mi vanto di saper fare — magari fino al punto di riesumare qualche storia d’amore finita tanto tempo fa e cose simili. Può essere che quel quadro sia quasi morto, finito, proprio per la semplice ragione che tutto era tanto tempo fa, passato, finito. Per farne un quadro bisogna tornare al sentimento originario e da lì ricominciare a costruire l’edificio con pietre nuove o, meglio, con qualche nuova varietà di pietre. Qualcuno mi ha fatto notare che, per quanto io asserisca continuamente che alla base dei miei quadri c’è il sentimento, a lui sembrava che fossero sempre risolti in termini di linguaggio pittorico e nei termini dell’oggetto fisico. L’amico aveva ragione, perché sono quadri, e un quadro dev’essere risolto in quei termini; ma la spinta verso quella risoluzione viene dal sentimento, e il sentimento ne resta il perno. E se il quadro riesce, vuol dire che di quel sentimento originario o emozione che dir si voglia io sono riuscito a fare un oggetto pittorico autonomo, su cui poso lo sguardo esattamente come fai tu.”

Naturalmente la dimensione memoriale è la condizione tipica dell’immagine pittorica proposita da Hodgkin. La memoria è il tramite, lo spazio di decantazione e al tempo stesso di riattivazione emotiva del vissuto. Non solo, ma il suo dipinto stesso intende essere di per sé, oggettivamente, presenza memorativa, segno di memoria del vissuto, e non più appunto in termini individuali, come memoria del proprio vissuto, ma con l’oggettività anonima del vero e proprio “monumento”. Lo aveva già detto chiaramente in una breve dichiarazione per il catalogo, introdotto da Alan Bowness, della mostra “Recent British Painting” alla fine del 1967 alla Tate Gallery: “Idealmente [i miei quadri] possono essere come dei monumenti.” E lo ha spiegato meglio a Sylvester nel 1984, affermando di voler “essere un pittore classico, o per meglio dire un artista classico, le cui passioni e la cui sensibilità vadano tutte a sfociare in un’architettura, un monumento, splendidamente articolato ma anonimo. È a questo, credo, che mirano i miei quadri, ed è questo il motivo per cui voglio che il mio linguaggio sia il più impersonale possibile. [...] Una delle mie preoccupazioni di fondo è proprio che ogni singolo segno tracciato non diventi un autografo personale ma resti segno e basta, un segno che si può usare insieme a qualsiasi altro per racchiudere qualcosa. Io voglio produrre segni che siano ano-

nimi, oltre che autonomi. E a parer mio non possono essere l'uno senza l'altro, o rimanderebbero fatalmente alla mano che li ha tracciati”.

Hodgkin è interessato, dice, a “quel che di sfuggente e di vagamente incorporeo effettivamente si trova nella realtà”, all’“evasività della realtà”. E la lenta sedimentazione dei segni cromatici, nella continua rimemorazione e insieme decantazione emotiva, garantisce l'esito di una loro capacità molto ampia di ambiguità referenziale, cioè di capacità immaginativa di dire più realtà emotiva e di sentimenti vissuta, nella sua durata. Perciò rifiuta l'immediatezza pittorica, la gestualità risolutrice, “perché la pittura di getto — dice sempre a Sylvester — non riesce ad abbracciare abbastanza, contiene solo quello che hai avuto il tempo di buttar giù, e se vuoi metterci qualcos'altro, devi continuare a lavorare finché non riapprodi non solo alla natura originaria del soggetto (in quanto pittura però, e quindi altro da te) ma anche all'originaria freschezza — e qui sta il problema”. Questa è infatti la tensione intima del processo di lavoro di Hodgkin: l'acquisizione di una durata emotiva nella sedimentazione dei segni fino alla sua massima intensità, che mantenga tuttavia, così costruita, anche la freschezza della sua origine, ma consegnata allora ad un'oggettività monumentale di impersonale certezza (cioè di riscontro in un immaginario non più strettamente individuale, ma collettivo, comune). “Se uno continua a lavorare molto a lungo sullo stesso quadro — insiste Hodgkin — ovviamente intervengono difficoltà fisiche e tecniche che rendono sempre più improbabile la freschezza del prodotto finito. Riuscire ad essere ancora concisi e spiritosi alla fine di cinque anni di lavoro è raro, ma non è raro che il risultato sia più ricco che nel lavoro di getto. E quel qualcosa di sfuggente e di impalpabile ha bisogno di un campo di riferimento molto più ampio: perché abbia senso bisogna buttarci dentro una montagna di cose. Ci vuole tempo per dargli significato, per racchiudervi emozioni e sentimenti, insomma una molteplicità di impressioni che nell'approccio di getto si riducono sì e no a una sola. Tuttavia — avverte — io spesso comincio proprio con questo approccio; e infatti il soggetto del mio quadro letteralmente inteso viene spesso fissato in una seduta sola.”

Il dipinto di Hodgkin si costruisce dunque su una sedimentazione aggregante di segni (che paragona al “collage”, all’“assemblage”), semplici, elementari nella loro pur libera morfologia. “Io mi limito deliberatamente a pochissimi tipi di segno — davvero un numero esiguo. Pochissimo modellato [...] eccetto tra virgolette — finto modellato, a scopi illusionistici — punti, strisce, ma non linee. Cerco di evitare quanto più possibile i segni scopertamente lineari proprio perché ogni segno abbia la sua autonomia”, giacché “su un punto o una striscia si ha infinitamente più controllo che non su un segno legato al movimento del braccio e che ti ri-tuffa nel regno degli autografi.”

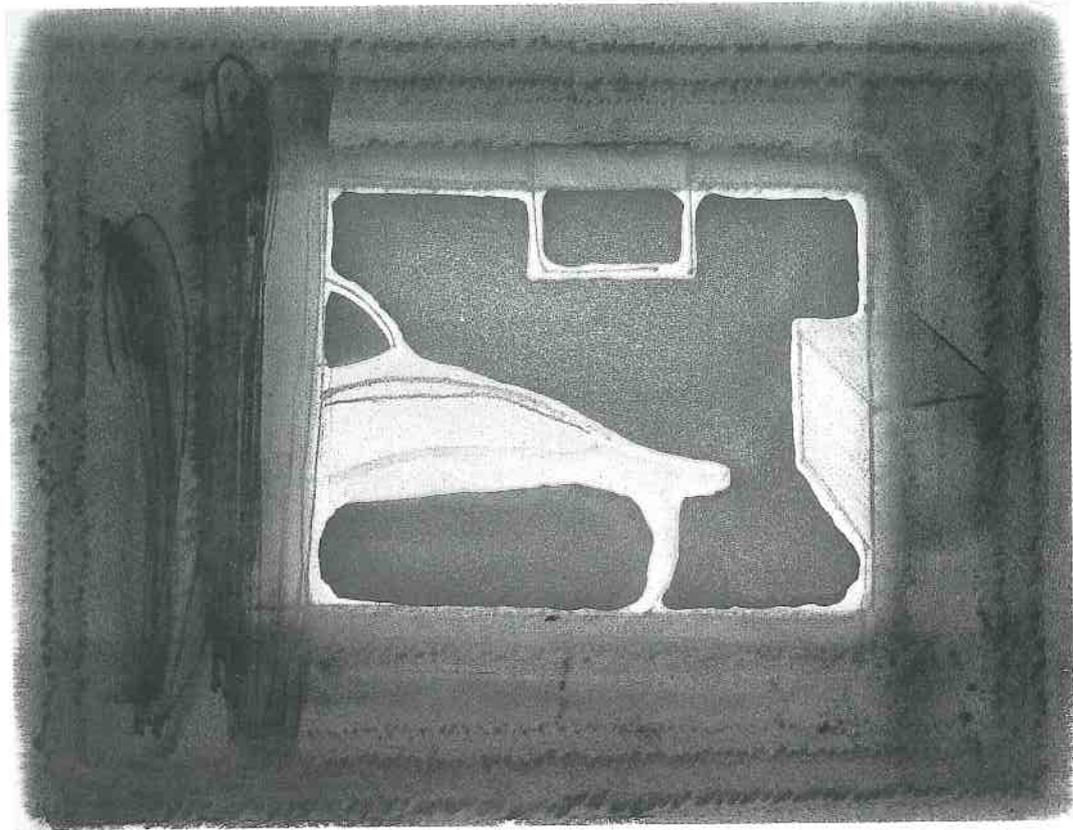
Entro dunque un limitato spettro d'inventività segnico-compositiva, che gli garantisce l'oggettività spersonalizzazione del suo lirismo, Hodgkin trova i margini della sua inesauribile libertà di nuove metafore pittoriche della vita emotiva. Lo ha spiegato molto bene McEwen: “Negli anni di apprendistato Hodgkin aveva copiato le opere dei maestri del Rinascimento con lo scopo precipuo di ‘staccarsi da se stesso’, e suo fine in arte è sempre rimasto l'elaborazione e l'arricchimento di un linguaggio pittorico di totale

distacco. In tal modo, non diversamente dall'attore che da una rappresentazione all'altra, ma sempre all'interno di una serie fissa di situazioni e di parole, riesce a dar voce a tutta una gamma di emozioni, così Hodgkin — il quale non ha mai dubitato che il pittore sia anche 'attore', nel senso di performer — si pone un suo sistema di limitazioni pittoriche proprio per potersi prendere quella, più grande, libertà. Più bravo è l'attore e meno sembrerà recitare; più bravo è il pittore e più intrinseco, si può dire, sarà il suo segno. Partendo dalla serie segnica più convenzionale — striscia, curva, punto, zig-zag — Hodgkin si è congegnato un linguaggio pittorico inconfondibile, e dall'interno di questa serie riesce a dar voce a tutta una vasta gamma di emozioni con effetti sempre più suggestivi."

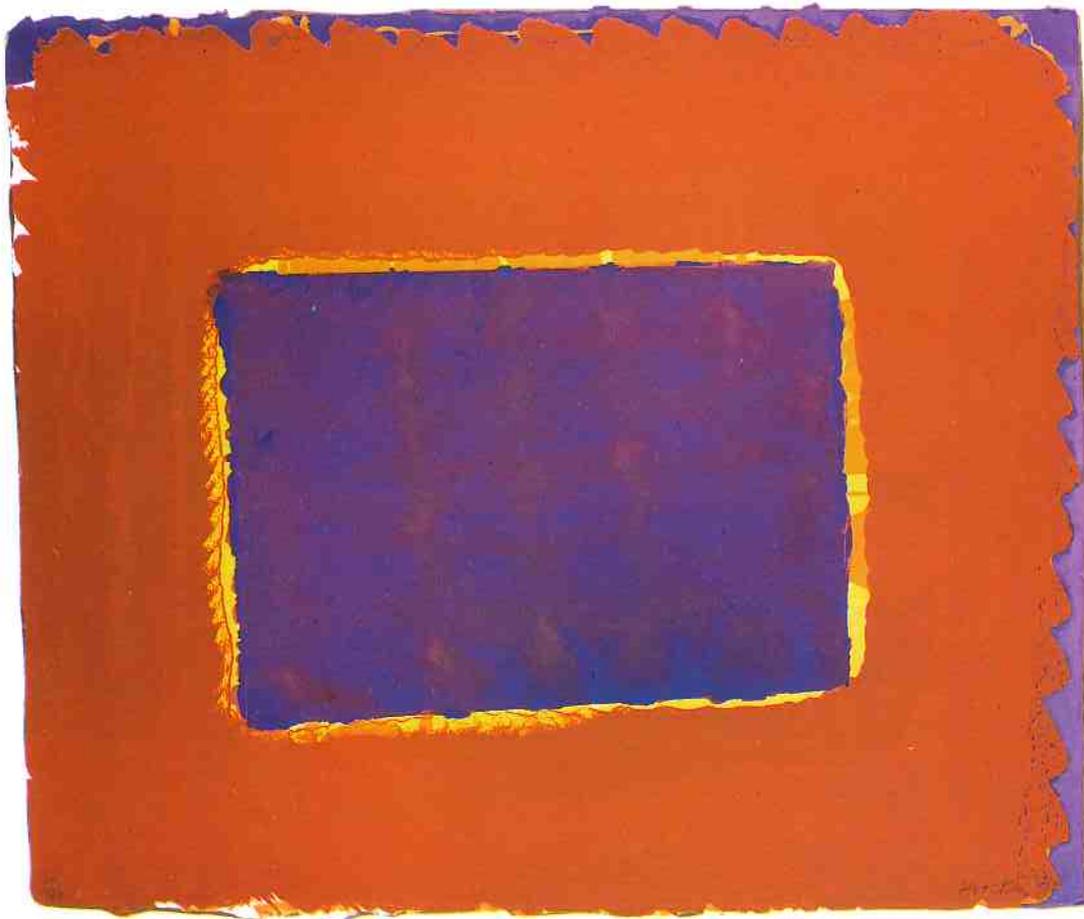
Il percorso della propria ricerca Hodgkin lo vede come teso verso una sempre maggiore "aggregazione di oggetti", cioè dei diversi elementi del linguaggio pittorico, in senso segnico. Troppo singolarmente autonomi, non sufficientemente fra loro fusi, nelle prime opere: "nel senso — dice — che la loro autonomia vanificava l'autonomia dell'insieme o almeno la sua identità fisica". Ma dicevo che Hodgkin è pittore di scelte chiare e decise. Quel suo percorso si è formulato, all'inizio degli anni Sessanta, accanto ai protagonisti del pop art inglese, e con un'attenzione, in certo modo, tematicamente almeno, analoga alla scena quotidiana (così, per esempio, Herbert Read, nella riedizione 1964 del suo fortunato volumetto *Contemporary British Art*, dei Penguin Books, lo collegava a Peter Blake, a Peter Phillips, a David Hockney, a Derek Boshier), ma appunto con una sua personale diversione verso una figurazione fortemente sintetica (riportata topologicamente sul piano) nell'ampio cromatismo dell'impatto percettivo delle sue sagome (interni con figure, giardini, in particolare), attento ad una tradizione specificamente pittorica, che è stata giustamente riconosciuta fra i "nabis" (ma non solo Vuillard, credo) e Matisse. In progressivo affioramento nell'emozionalità, sempre molto accesa, di una componente di rimemorazione percettiva: "la figurazione per me implica l'uso di simboli pittorici validi, piuttosto sperimentati che veduti", leggo in un pensiero citato nel 1966 dalla Reichardt. A metà degli anni Sessanta la pittura di Hodgkin volge già alla metafora pittorica in termini di analogia di forme, non più di pur sintetica figurazione rappresentativa, sviluppando maggiormente una tensione lirica sempre più nella dimensione di memoria, in un cromatismo acceso, e al tempo stesso decantato e profondo. Aldo Pellegrini, nel 1966, nel suo *New Tendencies in Art* (Grove Publishers, Inc., New York), lo colloca, assieme a Jones e Hockney, fra "pop e figurazione", e ne riassume l'esperienza sottolineando la libertà sia appunto verso la figurazione sia verso la struttura plastica, e parla di "humor" e di "atmosphere of play". Mentre Bowness, l'anno seguente, più tempestivamente lo definisce in "una posizione piuttosto appartata".

Il processo di sintesi associativa dei segni analogici della metafora pittorica di Hodgkin s'accentua negli anni, sia pur in una traiettoria estremamente lineare, di lenta trasformazione, come dice McEwen, in "un'evoluzione dall'oggettivo-narrativo al soggettivo-espressivo", che lo porta negli anni a noi più vicini ad "una nuova libertà nella pennellata e nella composizione", a "più libere combinazioni — e più mistero — nel colore". "Mi pare — confessa per parte sua Hodgkin stesso — che una volta i miei

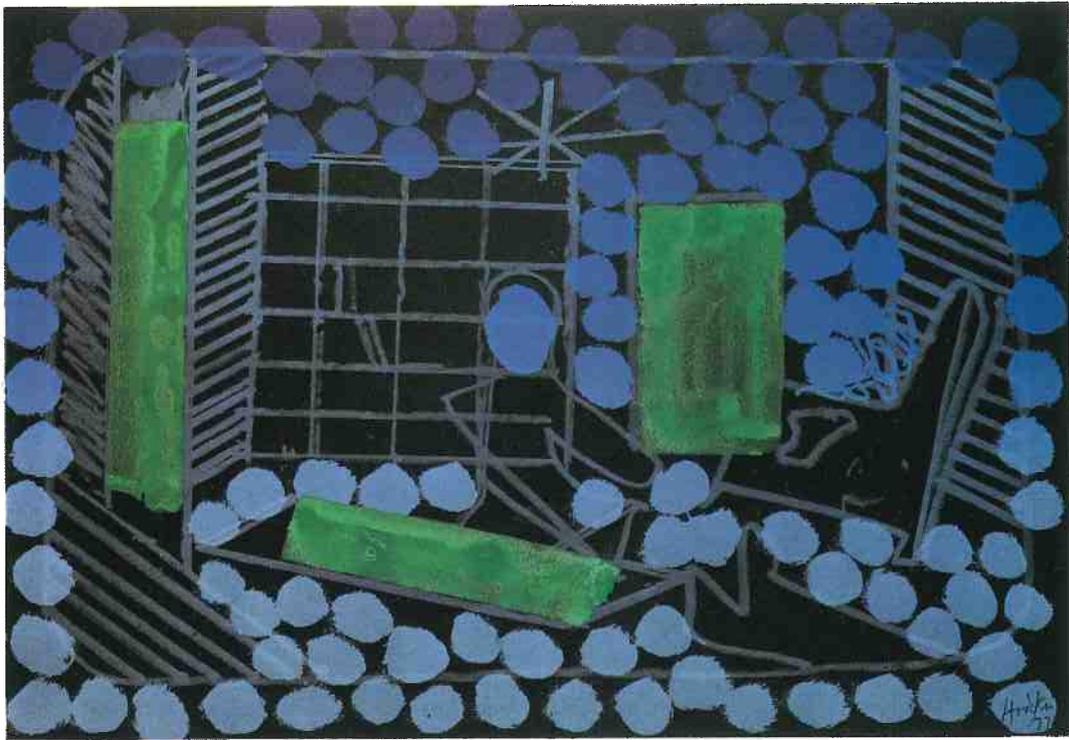
quadri fossero molto più voyeuristici; adesso sono molto più legati a me e alla vita, o se non altro a incidenti che mi hanno coinvolto personalmente.” Dei quali egli costruisce un’oggettiva metafora pittorica, un monumento di emozionalità lirica, anonimo ed esterno. La cui funzione mi sembra poi proprio quella di essere, nel suo rifiutato rifugio intimistico, un segno oggettivo, nel contesto dei segni del nostro quotidiano, di una necessità e possibilità dei valori di un puro lirismo dei sentimenti. Hodgkin ha svolto un’intensa attività grafica in particolare lungo il medesimo decennio documentato per la pittura a Venezia nel 1984 (e la espone ora anche la Tate Gallery, a Londra). Acquetinte, vernici molli, litografie, e altro, a colori, entro le quali ritroviamo i segni e le immagini (anche le incorniciature di teatrini) della sua pittura, ma forse come ad un livello di maggiore essenzialità del segno stesso, di sua maggiore sperimentazione, a volte, ma altre anche di una sua rinnovata possibilità narrativa ambientale. Non quindi in un riporto dalla pittura, ma in una pratica del “mezzo” grafico nella ricchezza delle sue possibilità specifiche, proprio come ambito diverso e autonomo di comunicazione immaginativa dei sentimenti in termini di metafora visiva; secondo una ricca tradizione moderna di prestigio della grafica nel suo specifico, tipicamente inglese.



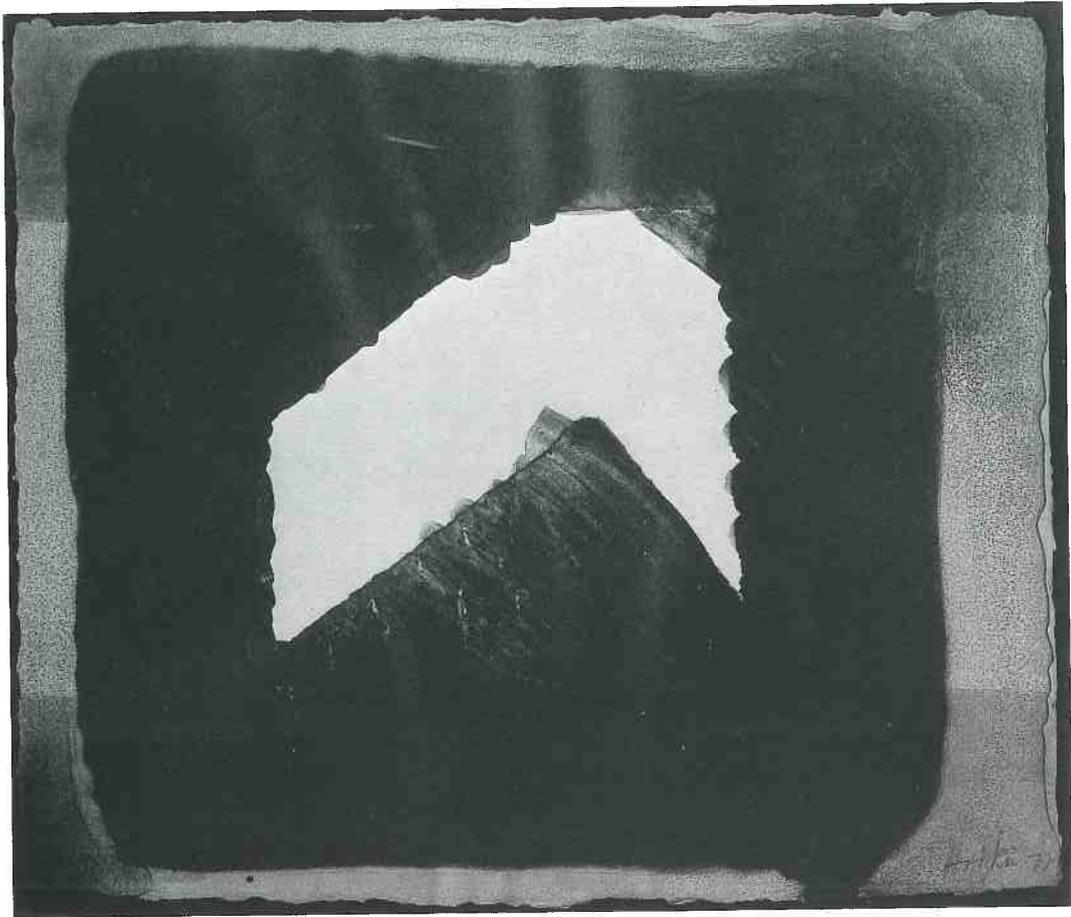
2. *A Furnished Room (Una camera ammobiliata)*, 1977.



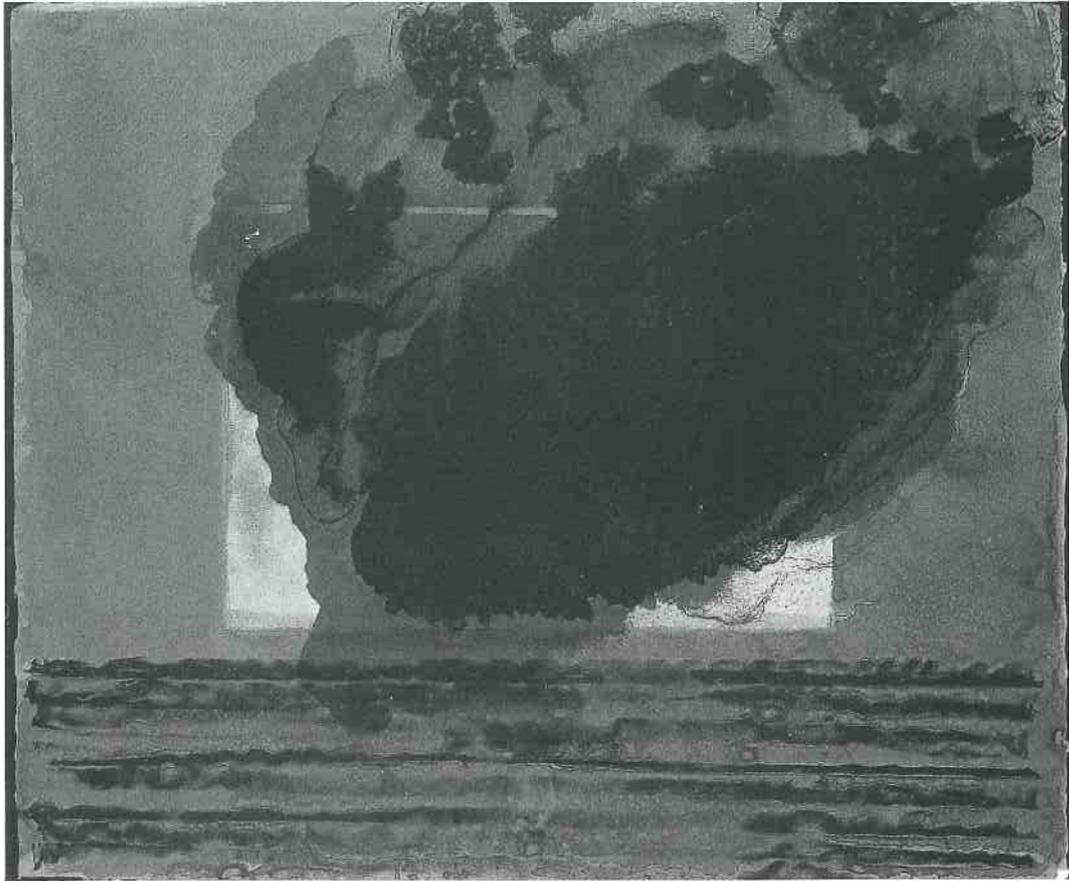
4. *Nick's Room* (*La stanza di Nick*), 1977.



6. *Julian and Alexis*, 1977.



3. *Jarid's Porch (Portico a Jarid)*, 1977.



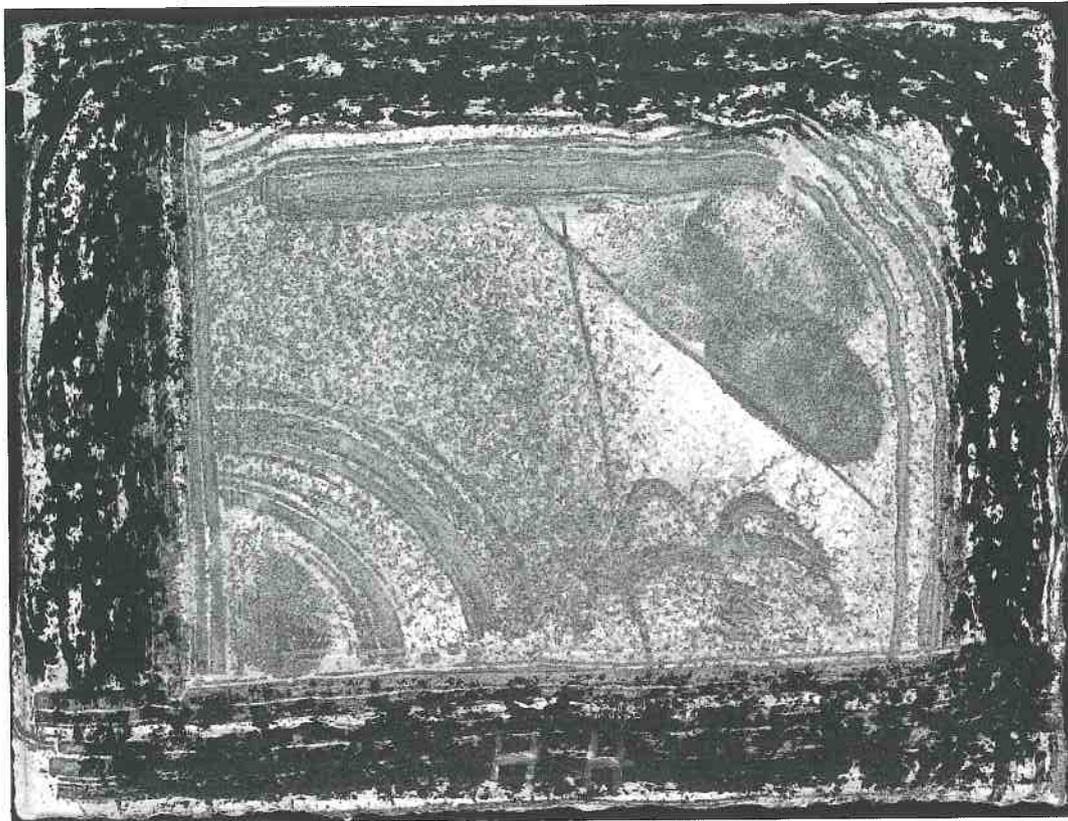
5. A Storm (*Un temporale*), 1977.



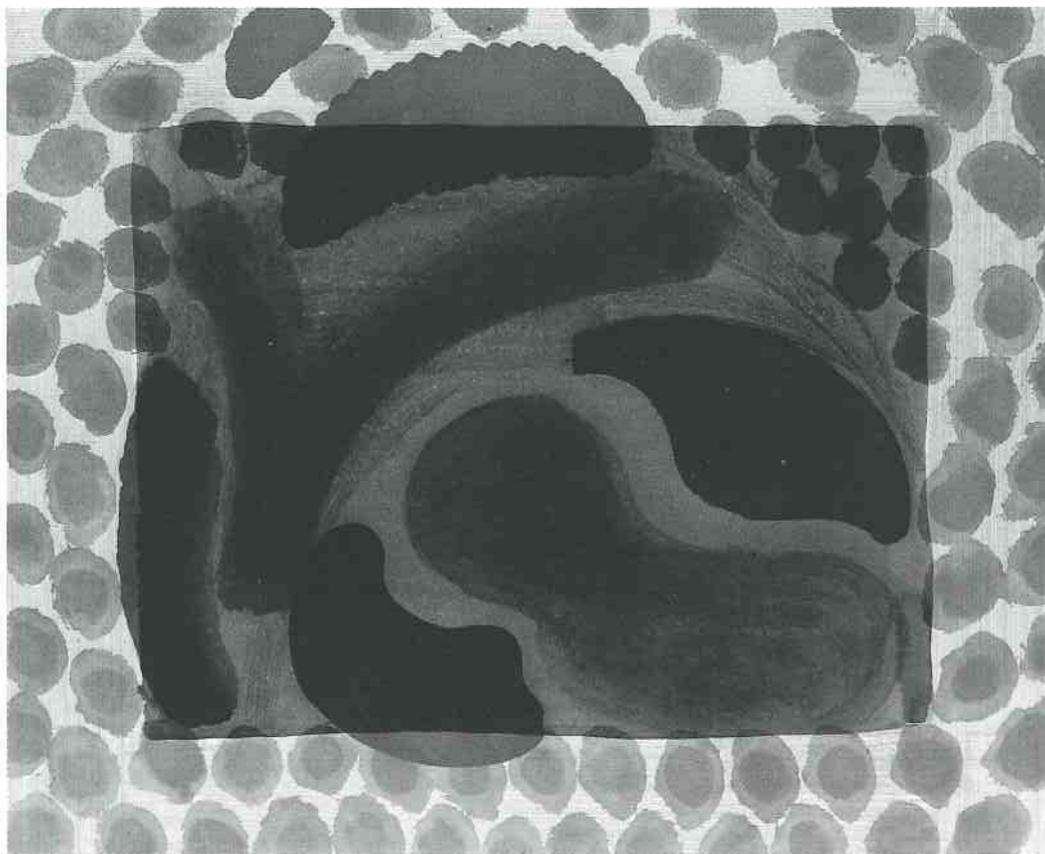
1. *Nick*, 1977



9. *Cardo's Bar (Red)*, 1979.



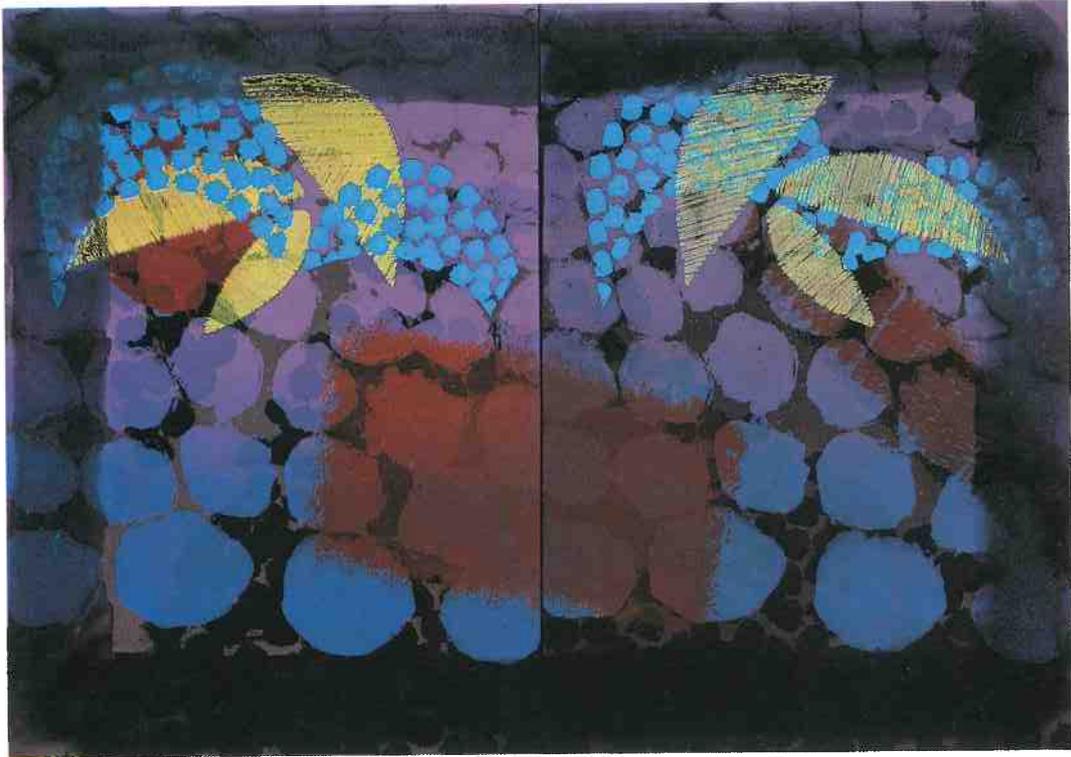
8. *Cardo's Bar (Black)*, 1979.



7. *David's Pool (La piscina di David)*, 1978.



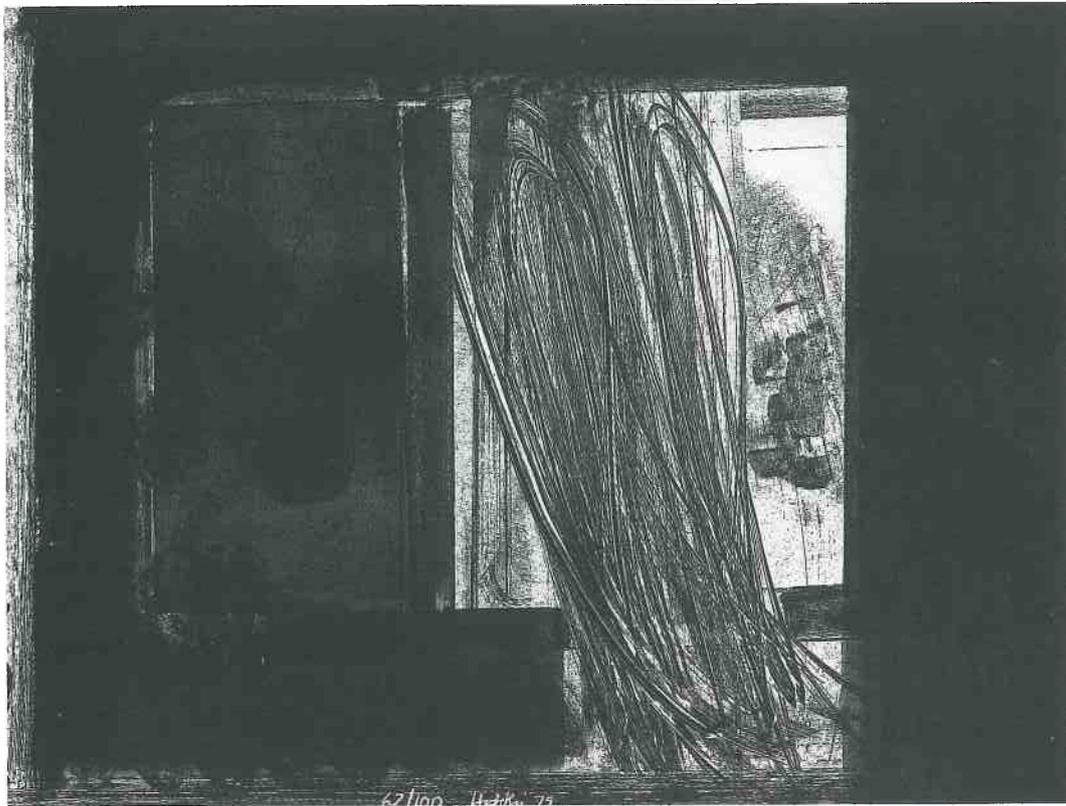
10. *Here We Are in Croydon (Eccoci a Croydon)*, 1979.



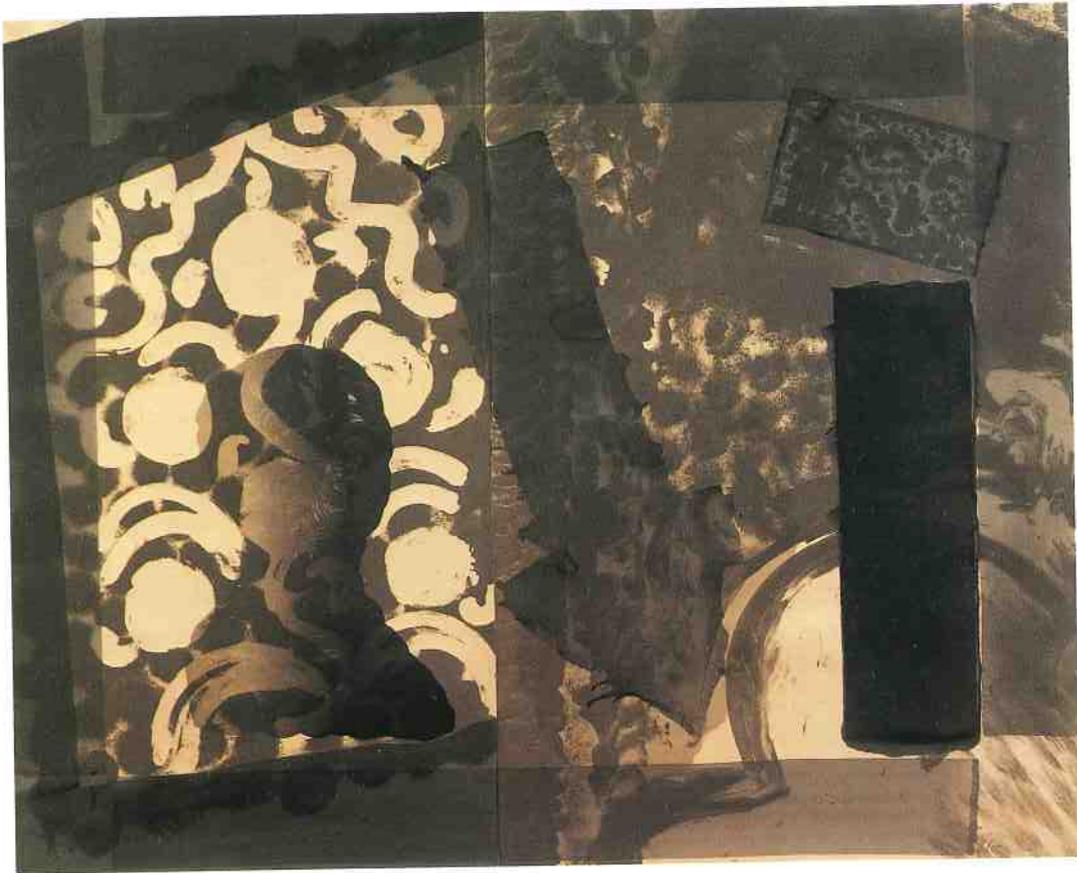
11. *For Bernard Jacobson (Dedicato a Bernard Jacobson)*, 1979.



12. *Late Afternoon in the Museum of Modern Art (Tardo pomeriggio nel Museum of Modern Art).*



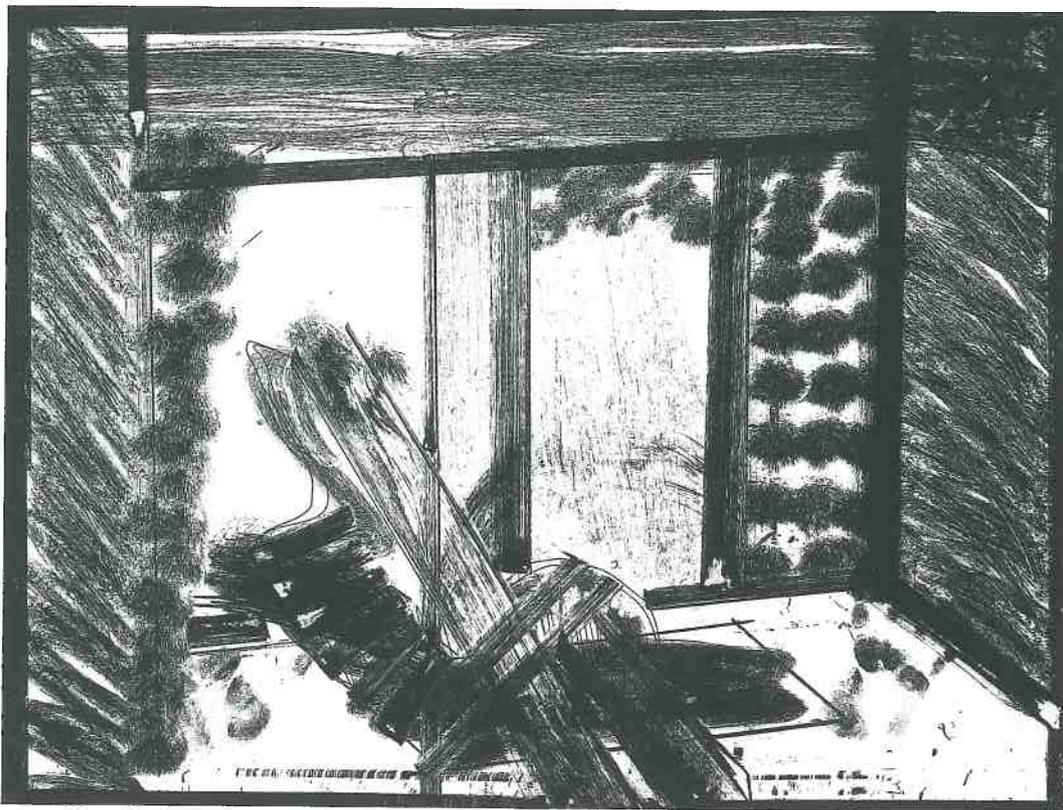
13. *Early Evening in the Museum of Modern Art (Sera presto nel Museum of Modern Art)*.



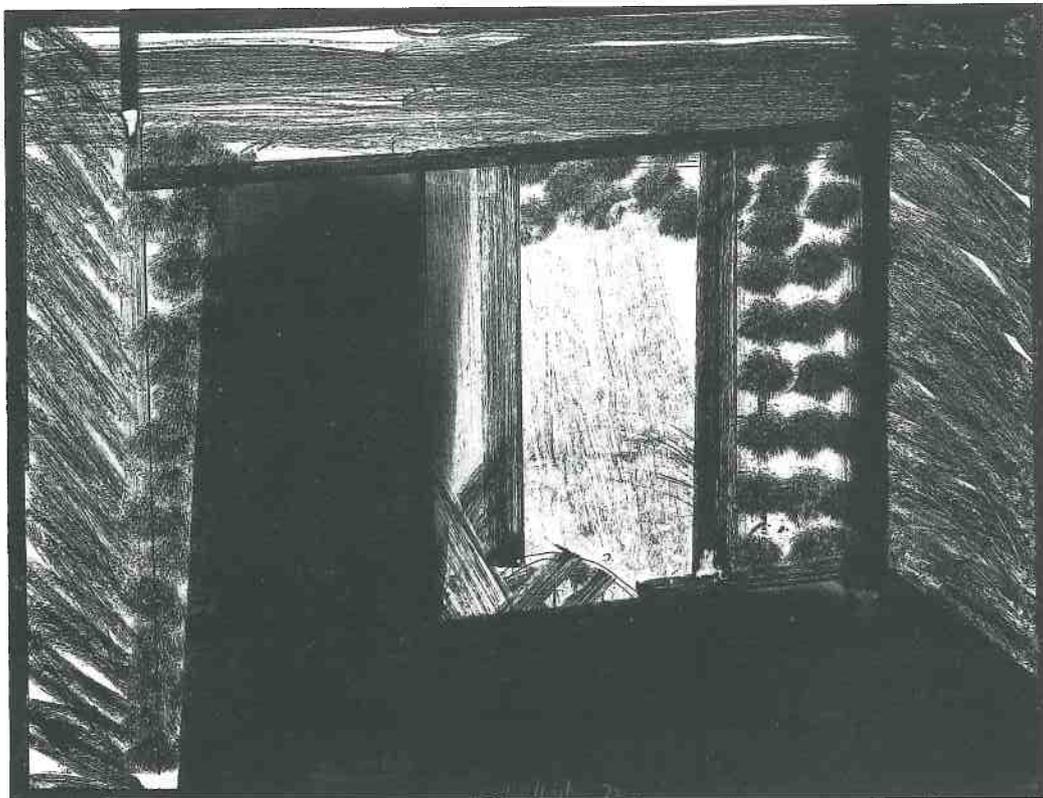
20. *Moonlight (Chiaro di luna)*, 1980.



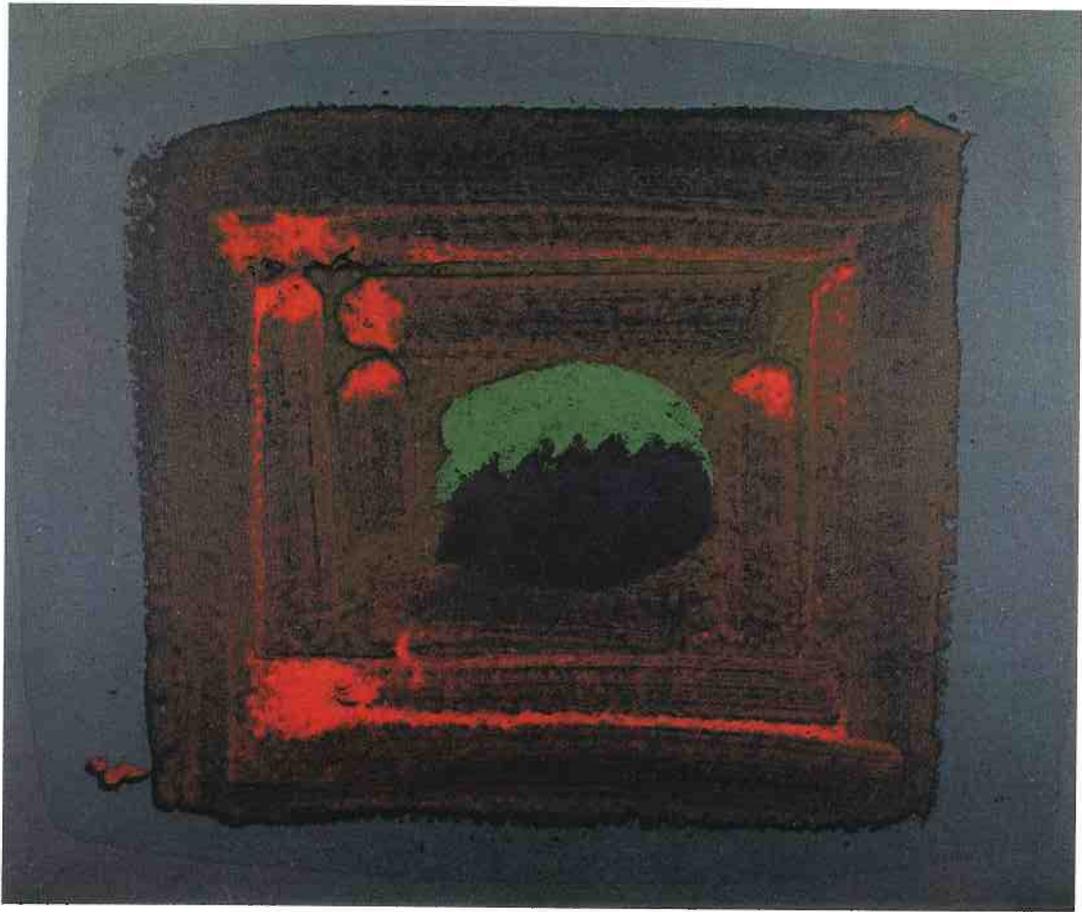
21. *Black Moonlight (Chiaro di luna nero)*, 1980.



14. *Thinking Aloud in the Museum of Modern Art (Pensando ad alta voce nel Museum of Modern Art).*



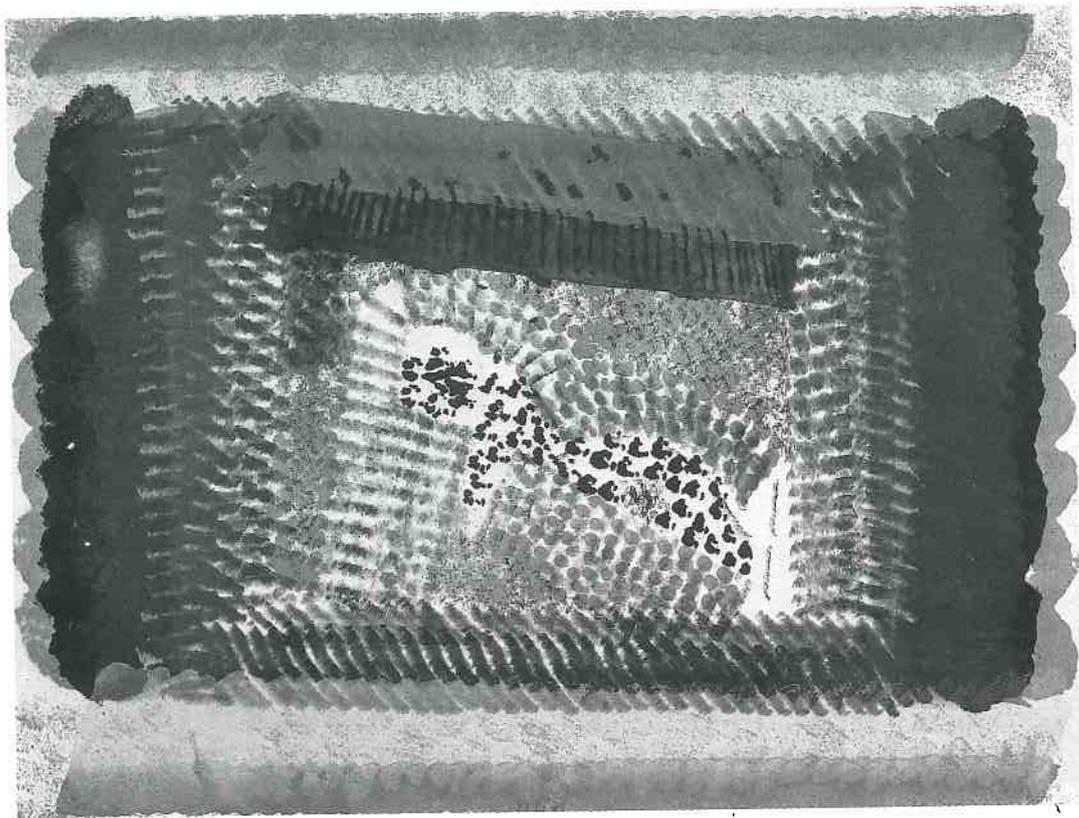
15. *All Alone in The Museum of Modern Art (Tutto solo nel Museum of Modern Art).*



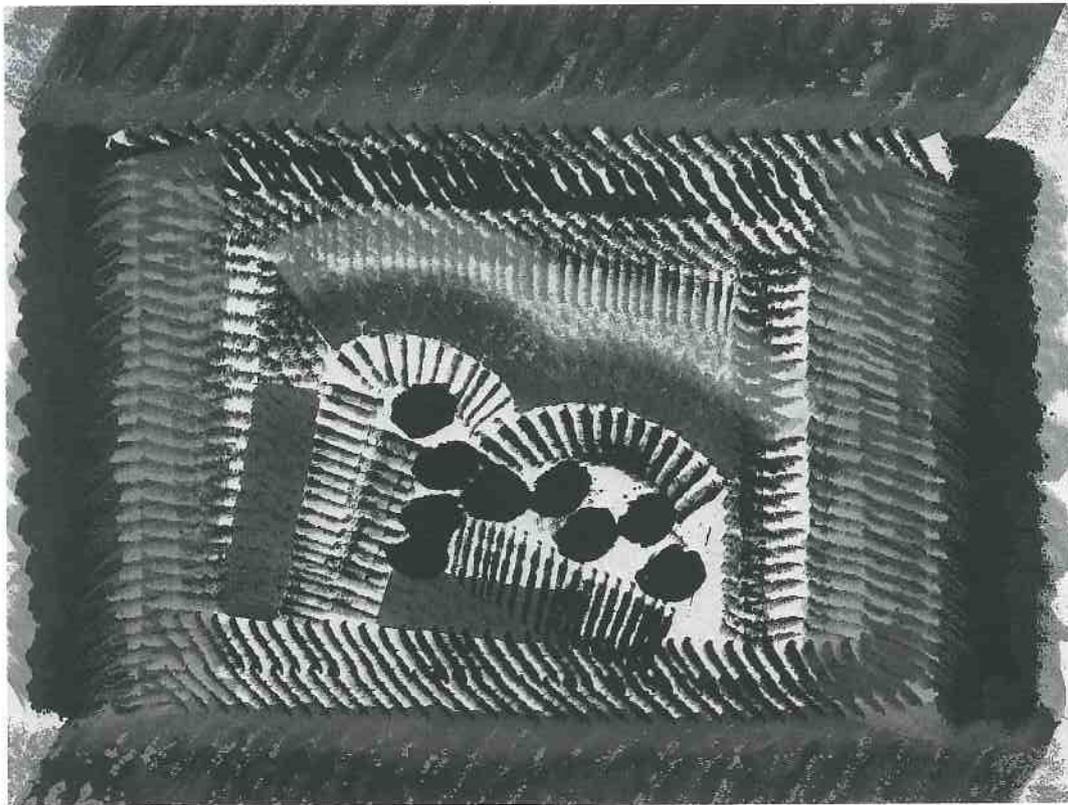
22. *Tropic Fruit (Frutto tropicale)*, 1981.



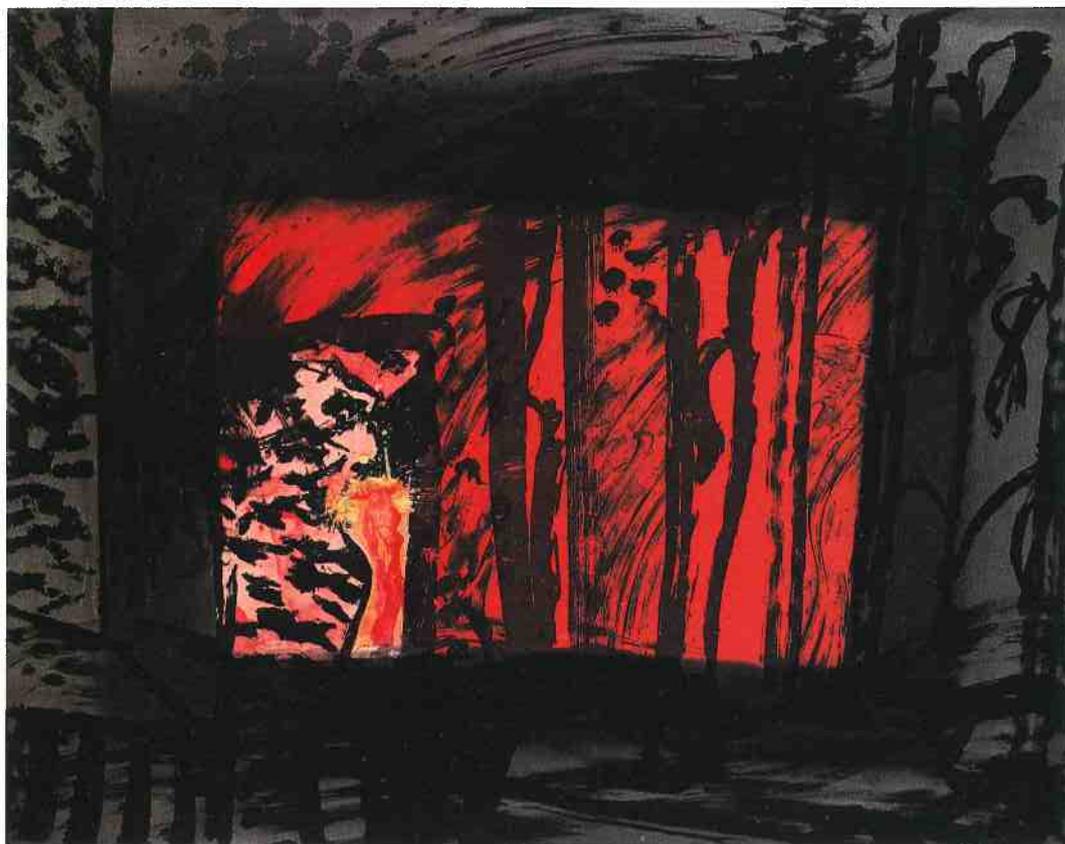
16. *Lotus*, 1980.



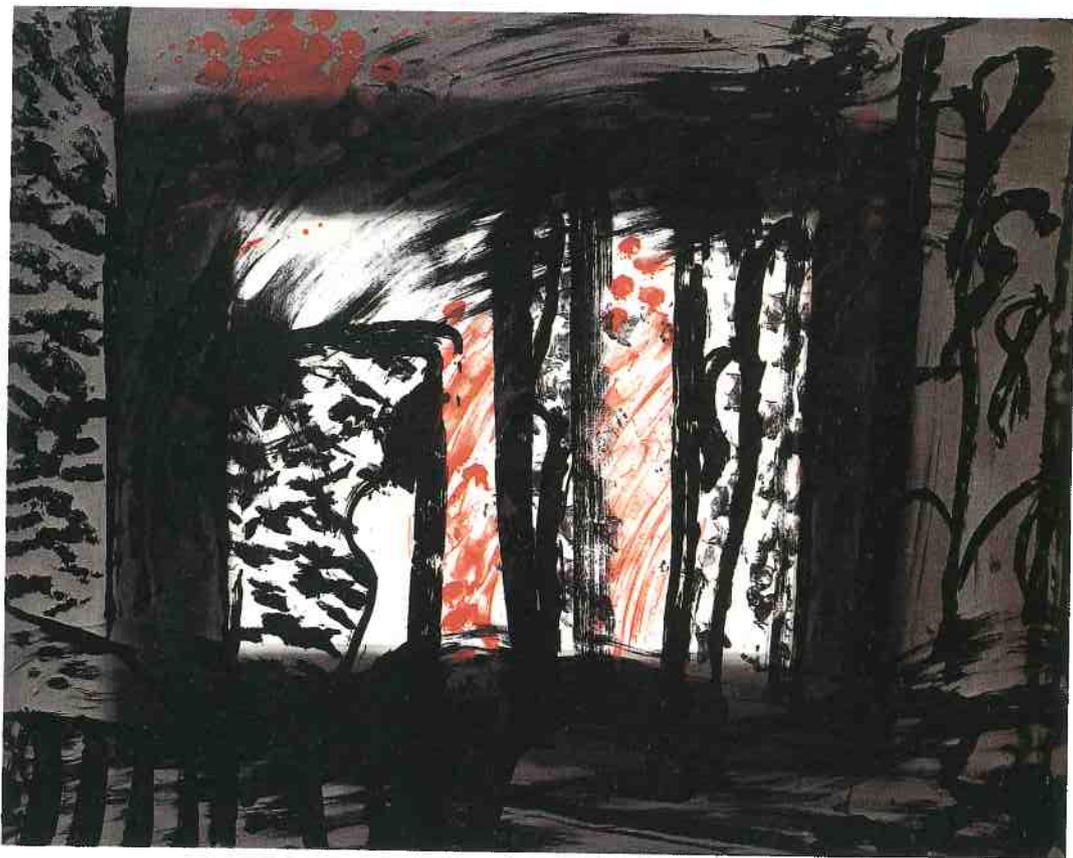
27. *One Down*, 1982.



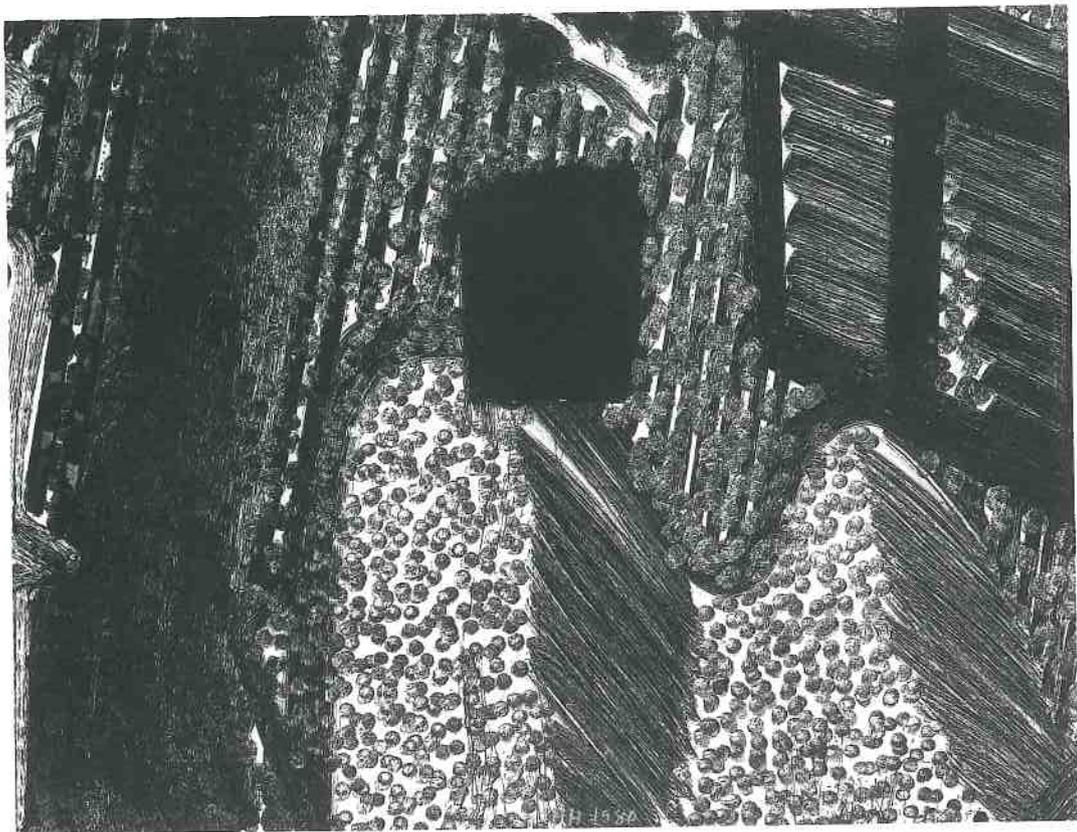
28. *Two to Go (Due per andare)*, 1982.



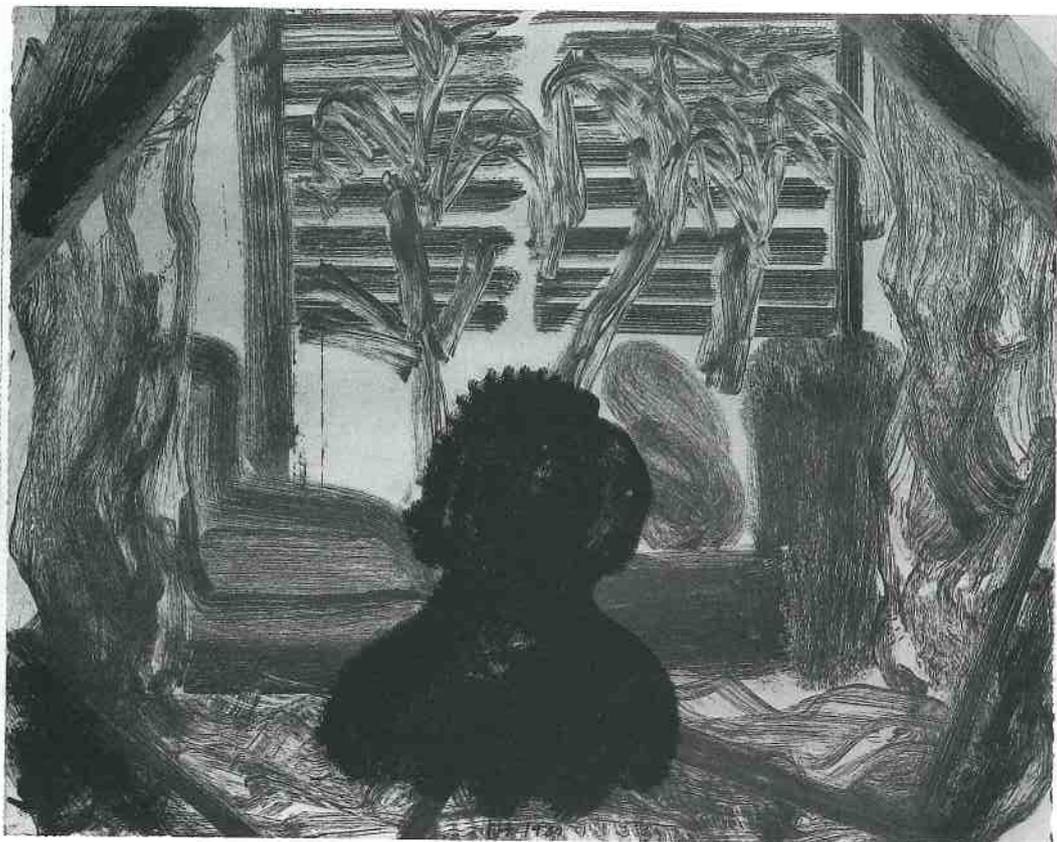
29. *Sand (Sabbia)*, 1983.



30. *Blood (Sangue)*, 1983.



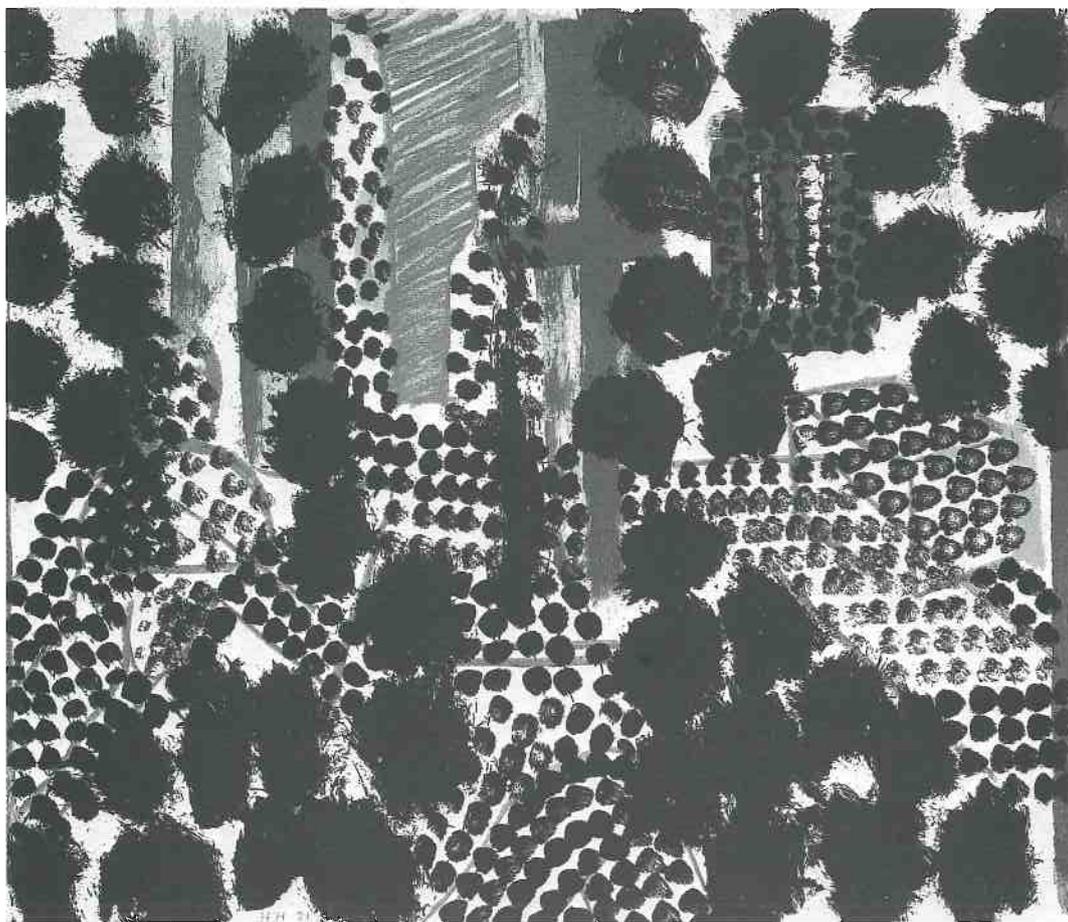
17. *After Lunch (Dopo cena)*, 1980.



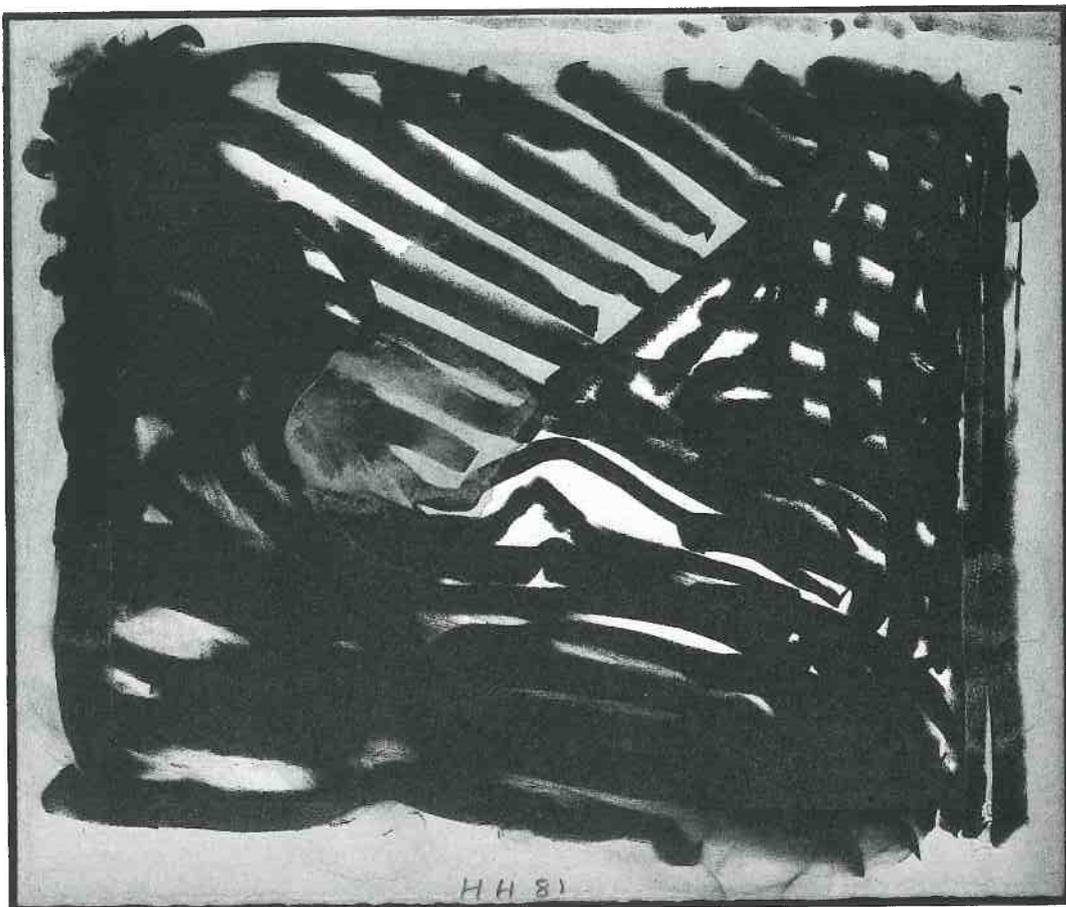
18. *Those... Plants (Quelle... piante)*, 1980.



19. *Artist and Model (Artista e modella)*, 1980.



23. *Souvenir*, 1981.



24. *Red Eye (Occhio rosso)*, 1981.



25. *Bleeding (Emorragia)*, 1982.



26. *Mourning* (Lutto), 1982.

Notizie biografiche

- 1932
Nasce a Londra.
- 1940-43
Vive negli Stati Uniti.
- 1949-50
Studia alla Camberwell School of Art di Londra.
- 1950-54
Studia alla Bath Academy of Art di Corsham.
- 1954-56
Insegna alla Charterhouse School.
- 1955
Sposa Julia Lane, dalla quale avrà due figli.
- 1956-66
Insegna alla Bath Academy of Art di Corsham.
- 1966-72
Insegna alla Chelsea School of Art.
- 1970-76
È membro del consiglio della Tate Gallery di Londra.
- 1976
Vince il secondo premio alla John Moores' Liverpool Exhibition.
- 1976-77
È artista ospite al Brasenose College dell'Università di Oxford.
- 1977
Viene nominato Companion of the British Empire.
- 1978
Entra nel Consiglio della National Gallery di Londra.
- Vive a Londra e nel Wiltshire.
- Mostre personali*
- 1962
Ottobre-novembre: Arthur Tooth and Sons, Londra.
- 1964
Gennaio-febbraio: Arthur Tooth and Sons, Londra.
- 1967
Febbraio-marzo: Arthur Tooth and Sons, Londra.
- 1969
Marzo: Kasmin Gallery, Londra.
- 1970
Settembre-ottobre: Arnolfini Gallery, Bristol (dipinti e grafica).
Ottobre-novembre: Dartington Hall, Totnes (dipinti e grafica).
- 1971
Gennaio-febbraio: Galerie Müller, Colonia.
Marzo: Kasmin Gallery, Londra.
Novembre: Park Square Gallery, Leeds (grafica).
- 1972
Febbraio: Waddington Galleries, Londra (grafica).
Giugno-luglio: Arnolfini Gallery, Bristol.
- 1973
Febbraio-marzo: Kornblee Gallery, New York.
- 1975
Ottobre-novembre: Arnolfini Gallery, Bristol.
- 1976
Marzo-aprile: "Howard Hodgkin - Forty-five Paintings 1949-75", mostra itinerante: Museum of Modern Art, Oxford; Serpentine Gallery, Londra; Turnpike Gallery, Leigh; Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne; Aberdeen Art Gallery, Aberdeen; Graves Art Gallery, Sheffield (a ottobre).
Maggio: Waddington Galleries, Londra.
Maggio-giugno: Tate Gallery, Londra (grafica).
- 1977
Giugno-luglio: Museum of Modern Art, Oxford (grafica completa); poi itinerante in Gran Bretagna fino allo Elizabeth House Museum, Great Yarmouth (ottobre 1979).
Settembre-ottobre: André Emmerich, New York.
Dicembre-gennaio 1978: André Emmerich, Zurigo.
- 1978
Ottobre: Riverside Studios, Londra (grafica).
"Howard Hodgkin: Indian Views", mostra itinerante del British Council in India (grafica).
1980.
Aprile-maggio: Waddington Graphics, Londra (grafica).
Aprile: Bernard Jacobson, New York (grafica).

1981

Aprile-maggio: M. Knoedler & C., New York.
Aprile-maggio: Bernard Jacobson, Los Angeles e Londra (grafica).
Settembre: Macquarie Galleries, Sydney: mostra itinerante in Australia (grafica).

1982

Settembre-ottobre: Bernard Jacobson, Londra (grafica).
Settembre-novembre: "Howard Hodgkin's Indian Leaves", Tate Gallery, Londra.

Novembre-dicembre: Jacobson-Hochmann Gallery, New York (grafica).

Novembre-dicembre: M. Knoedler & Co., New York.

Dicembre: Petersburg Press, New York (grafica).

1984

Aprile-maggio: M. Knoedler & Co., New York.

Giugno-settembre: XLI Biennale di Venezia, Padiglione inglese.

Ottobre-dicembre: The Phillips Collection, Washington.

1985

Gennaio-marzo: Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut.

Aprile-maggio: Kestner-Gesellschaft, Hannover.

Giugno-agosto: Whitechapel Art Gallery, Londra.

Settembre-dicembre: Tate Gallery, Londra (grafica).

Elenco delle opere

1. *Nick*, 1977.
Acquaforte a cera molle maniera zucchero e acquatinta (da due lastre) acquarellata a mano (giallo, rosa e blu) su carta a mano, stampata e colorata a mano; edizione in 100 copie pubblicata da Petersburg Press. 44,4 × 55,7 cm.
Courtesy Petersburg Press.
2. *A Furnished Room (Una camera ammobiliata)*, 1977.
Acquaforte a cera molle e acquatinta (da due lastre) acquarellata a mano (verde e arancione) su carta a mano, stampata e colorata a mano; edizione in 100 copie pubblicata da Petersburg Press. 54,2 × 69,4 cm.
Courtesy Petersburg Press.
3. *Jarid's Porch (Portico a Jarid)*, 1977.
Litografia (da una lastra) colorata a mano a tempera (grigio e giallo) su carta a mano, stampata e colorata a mano; edizione in 100 copie pubblicata da Petersburg Press. 52,5 × 61,2 cm.
Courtesy Petersburg Press.
4. *Nick's Room (La stanza di Nick)*, 1977.
Litografia (da tre lastre) colorata a mano a tempera (porpora) su carta a mano, stampata e colorata a mano; edizione in 100 copie pubblicata da Petersburg Press. 53 × 62,1 cm.
Courtesy Petersburg Press.
5. *A Storm (Un temporale)*, 1977.
Litografia (da tre lastre) colorata a mano a tempera (verde e blu) su carta a mano, stampata e colorata a mano; edizione in 100 copie pubblicata da Petersburg Press. 51,7 × 61,4 cm.
Courtesy Petersburg Press.
6. *Julian and Alexis*, 1977.
Litografia (da quattro lastre) colorata a mano a tempera (verde) su carta a mano crema, stampata e colorata a mano dall'artista; edizione in 30 copie pubblicata da Bernard Jacobson. 69,9 × 101,6 cm.
Courtesy Bernard Jacobson.
7. *David's Pool (La piscina di David)*, 1978.
Acquaforte a cera molle e acquatinta (da una lastra) inchiostata a mano (blu) su carta a mano crema, colorata a mano dall'artista; non ancora pubblicata. 62,2 × 80 cm.
Courtesy Petersburg Press.
8. *Cardo's Bar (Black)*, 1979.
Acquaforte a cera molle (da una lastra) colorata a mano a pastello (nero) su carta a mano, stampata a mano; edizione in 60 copie pubblicata da Petersburg Press. 11,4 × 15,2 cm.
Courtesy Petersburg Press.
9. *Cardo's Bar (Red)*, 1979.
Acquaforte a cera molle (da una lastra) acquarellata a mano (sfondo verde) e a pastello (rosso) su carta a mano, stampata e colorata a mano; edizione in 50 copie pubblicata da Petersburg Press. 11,7 × 15 cm.
Courtesy Petersburg Press.
10. *Here We Are in Croydon (Eccoci a Croydon)*, 1979.
Acquaforte a cera molle (da una lastra) acquarellata a mano (sfondo marrone) e a tempera (un triangolo rosso e bordo rosso) su carta a mano, stampata e colorata a mano; edizione in 100 copie pubblicata da Petersburg Press. 55,9 × 76,5 cm.
Courtesy Petersburg Press.
11. *For Bernard Jacobson (Dedicato a Bernard Jacobson)*, 1979.
Litografia in due fogli (da sette lastre) colorata a mano a tempera (nero e blu) e a pastello (giallo) su carta a mano nera (tinta di porpora scura prima della stampa), stampata e colorata a mano; edizione in 100 copie pubblicata da Bernard Jacobson. 105,7 × 149,9 cm.
Coll. The British Council.
- * *In the Museum of Modern Art*, 1979.
Quattro acquaforti a cera molle (da una lastra ciascuna), due colorate a mano; edizione in 100 copie ciascuna pubblicata da Petersburg Press.
12. *Late Afternoon in the Museum of Modern Art (Tardo pomeriggio nel Museum of Modern Art)*.
Acquaforte su carta a mano marrone. 75,7 × 99,8 cm.
Courtesy Petersburg Press.

13. *Early Evening in the Museum of Modern Art (Sera presto nel Museum of Modern Art)*.

Acquaforte colorata a mano a tempera (nero) su carta a mano grigia.
74,7 × 98,2 cm.
Courtesy Petersburg Press.

14. *Thinking Aloud in the Museum of Modern Art (Pensando ad alta voce nel Museum of Modern Art)*.

Acquaforte su carta a mano grigio-giallina.
78,3 × 102,3 cm.
Courtesy Petersburg Press.

15. *All Alone in The Museum of Modern Art (Tutto solo nel Museum of Modern Art)*.

Acquaforte acquarellata a mano (nero) su carta a mano grigia.
74,8 × 98,5 cm.
Courtesy Petersburg Press.

16. *Lotus*, 1980.

Serigrafia (da 20 telai) con impressione a secco su carta a mano; edizione in 100 copie pubblicata da Bernard Jacobson.
74 × 91,6 cm.
Coll. The British Council.

17. *After Lunch (Dopo cena)*, 1980.

Acquaforte a cera molle e acquatinta (da una lastra) colorata a mano a tempera (nero) su carta a mano crema, stampata e colorata a mano; edizione in 100 copie pubblicata da Petersburg Press.
56,4 × 76,1 cm.
Coll. The British Council.

18. *Those... Plants (Quelle... piante)*, 1980.

Acquaforte a cera molle (da tre lastre) acquarellata a mano (sfondo giallo) e a tempera (verde) su carta a mano, stampata e colorata a mano; edizione in 100 copie pubblicata da Petersburg Press.
82,5 × 104,1 cm.
Courtesy Petersburg Press.

19. *Artist and Model (Artista e modella)*, 1980.

Acquaforte a cera molle (da due lastre) acquarellata a mano (sfondo giallo) su carta a

mano, stampata e colorata a mano; edizione in 100 copie pubblicata da Petersburg Press.

81,9 × 104,1 cm.
Courtesy Petersburg Press.

20. *Moonlight (Chiaro di luna)*, 1980.

Litografia in due fogli (da quattro lastre) acquarellata a mano (nero) e a tempera (blu e verde) su carta a mano marrone, stampata e colorata a mano; edizione in 100 copie pubblicata da Bernard Jacobson.
111,8 × 141,3 cm.
Courtesy Bernard Jacobson.

21. *Black Moonlight (Chiaro di luna nero)*, 1980.

Litografia in due fogli (da quattro lastre) colorata a mano a tempera e acquarello (tre neri differenti) su carta a mano marrone, stampata e colorata a mano; edizione in 50 copie pubblicata da Bernard Jacobson.
112 × 140,7 cm.
Courtesy Bernard Jacobson.

22. *Tropic Fruit (Frutto tropicale)*, 1981.

Serigrafia (da 23 telai) su carta a mano, stampata; edizione in 100 copie pubblicata da Bernard Jacobson.
79,6 × 72,7 cm.
Coll. The British Council.

23. *Souvenir*, 1981.

Serigrafia (da cinque telai) su carta a mano; edizione in 100 copie pubblicata da Petersburg Press.
114,3 × 139,7 cm.
Coll. The British Council.

24. *Red Eye (Occhio rosso)*, 1981.

Litografia (da una lastra) colorata a mano a tempera (arancione e rosso) su carta a mano crema, stampata e colorata a mano; edizione in 100 copie pubblicata da Bernard Jacobson.
26,2 × 31,2 cm.
Courtesy Bernard Jacobson.

25. *Bleeding (Emorragia)*, 1982.

Litografia (da tre lastre) colorata a mano a tempera (verde, arancione-rosso e cremisi)

su carta a mano marrone, stampata e colorata a mano; edizione in 100 copie pubblicata da Bernard Jacobson.

91,8 × 151,5 cm.
Courtesy Bernard Jacobson.

26. *Mourning (Lutto)*, 1982.

Litografia (da tre lastre) colorata a mano a tempera (grigio e nero) e ad acquarello (nero) su carta a mano crema, stampata e colorata a mano; edizione in 50 copie pubblicata da Bernard Jacobson.
91,8 × 152,4 cm.
Courtesy Bernard Jacobson.

27. *One Down*, 1982.

Litografia (da tre lastre) colorata a mano a tempera (tre grigi differenti) su carta a mano marrone, stampata e colorata a mano; edizione in 100 copie pubblicata da Bernard Jacobson.
91,7 × 122 cm.
Courtesy Bernard Jacobson.

28. *Two to Go (Due per andare)*, 1982.

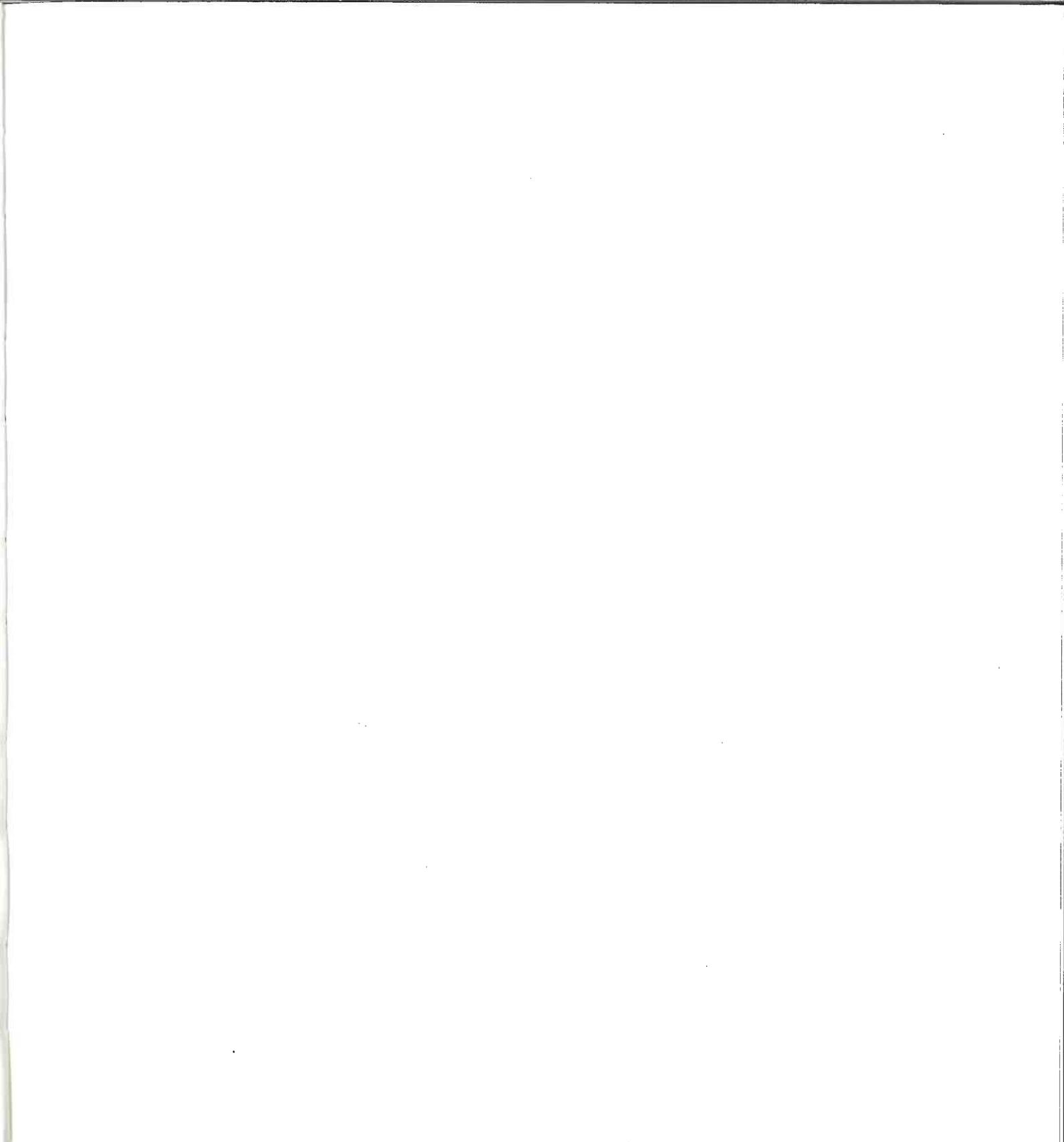
Litografia (da tre lastre) colorata a mano a tempera (quattro grigi differenti) su carta a mano marrone, stampata e colorata a mano; edizione in 100 copie pubblicata da Bernard Jacobson.
91,8 × 122,6 cm.
Coll. The British Council.

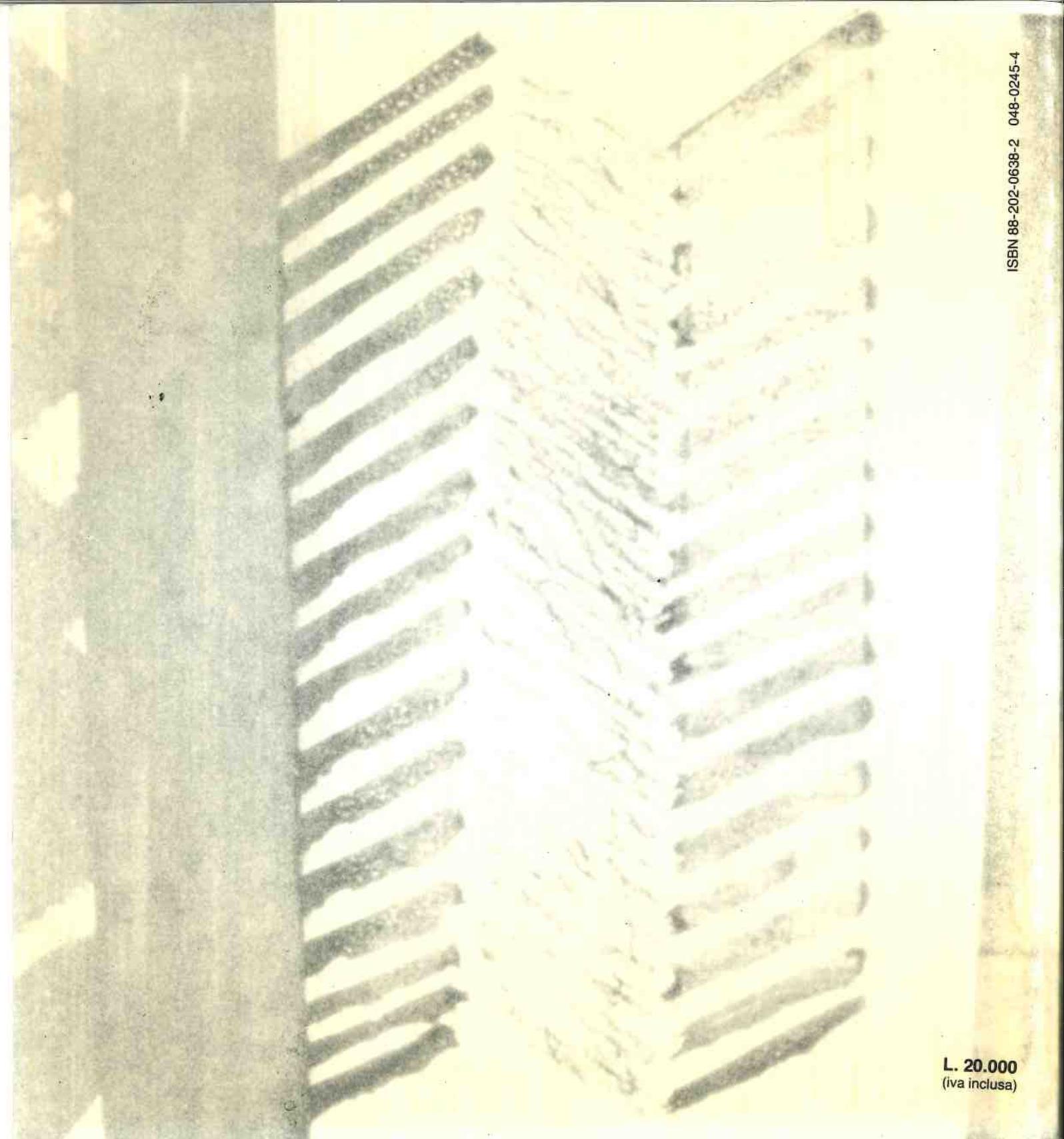
29. *Sand (Sabbia)*, 1983.

Litografia acquarellata a mano (due mani di nero) su carta a mano marrone, stampata e colorata a mano; edizione in 50 copie pubblicata da Petersburg Press.
79 × 101,8 cm.
Courtesy Petersburg Press.

30. *Blood (Sangue)*, 1983.

Litografia acquarellata a mano (nero e rosa) e a tempera (rosso, giallo e cremisi) su carta a mano marrone, stampata e colorata a mano; edizione in 50 copie pubblicata da Petersburg Press.
78,8 × 101,7 cm.
Courtesy Petersburg Press.





ISBN 88-202-0638-2 048-0245-4

L. 20.000
(iva inclusa)