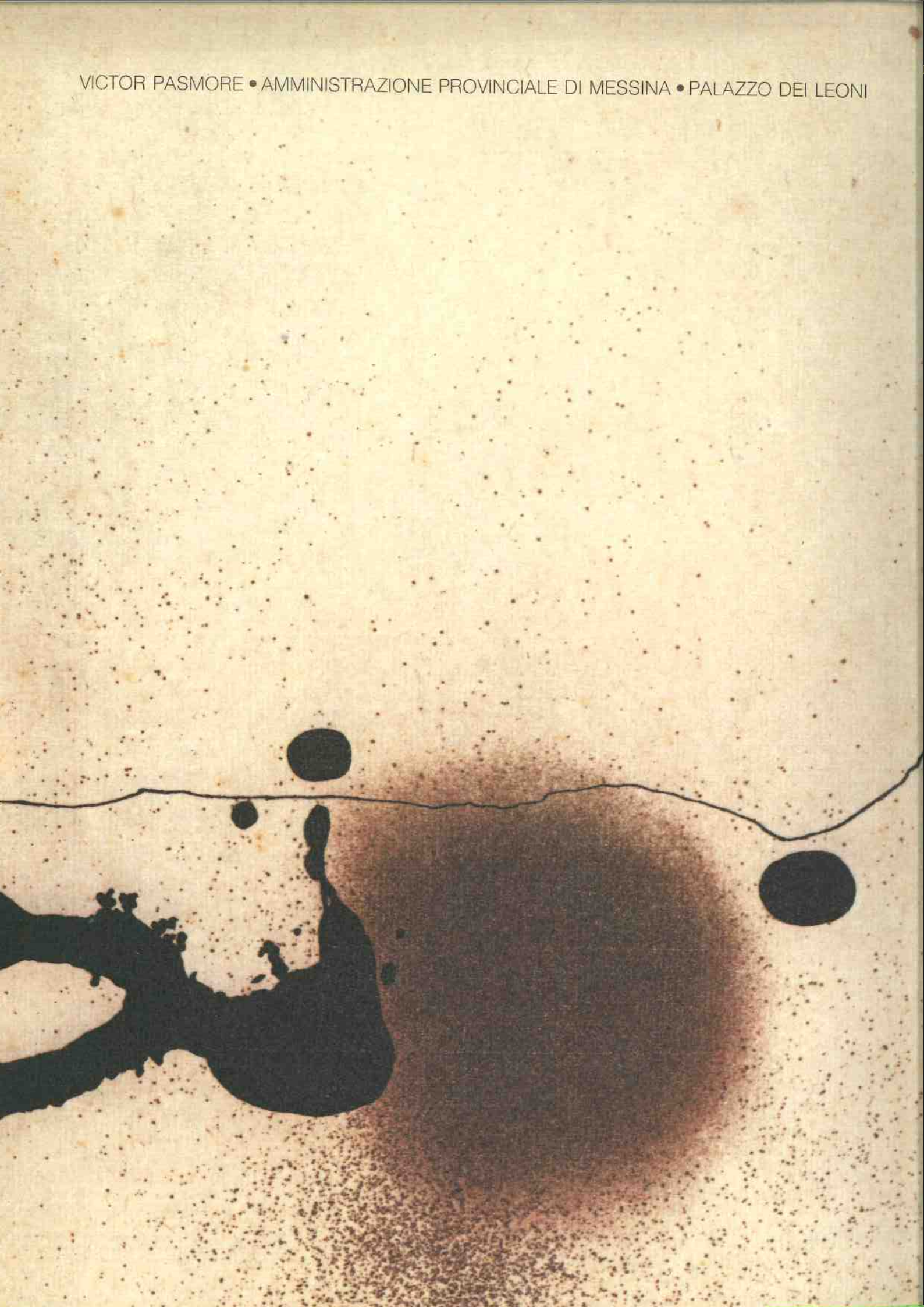
VICTOR PASMORE • AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI MESSINA • PALAZZO DEI LEONI



in copertina

acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 29x19
visto si stampi 1983
stampa a due colori
carta Fabriano cm. 31x23 con collage
tiratura 90 esemplari e 30 prove d'artista
Senza titolo - 1983
etching and aquatint on copper plate, cm. 29x19
passed for printing 1983
printed in two colours
Fabriano paper cm. 31x23 with collage
edition of 90 with 30 artist's proofs

AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI MESSINA
PALAZZO DEI LEONI
19 Maggio - 30 Giugno 1984

COMITATO MOSTRA

Serafino MARCHIONE
V. Presidente Amm/ne Prov/le

Sebastiano COGLITORE
Assessore Prov/le P.I.

Salvatore CAMINITI
Assessore Prov/le Turismo Sport Spett.

Antonio FREILES, pittore
Consulente Artistico

SEGRETERIA MOSTRA

Maria MAIORANA

COLLABORAZIONE AL CATALOGO

Giacomo MONDELLO

ALLESTIMENTO

Arc. Antonello LONGO

Si esprime particolare gratitudine a Valter Rossi per l'assistenza data alla realizzazione della Mostra.

VICTOR PASMORE

IL MONDO IN UNA MACCHIA

2RC
Editrice

Nel segno della continuità con le Mostre precedentemente allestite, l'Amministrazione Provinciale propone all'attenzione critica una personalità artistica fra le più ricche e complesse del nostro tempo, Victor Pasmore.
Sostanzialmente sconosciuto al panorama culturale del Mezzogiorno, se pur personaggio di gran rilievo dell'arte contemporanea, Pasmore rispecchia in forma emblematica la crisi delle arti visive del nostro secolo, fino all'approdo ed alla esplorazione della pittura astratta come assoluta libertà creativa.
Riproponendo quindi il versante dell'arte astratta come uno scenario culturale che incisivamente ancora connota le tensioni complessive della nostra inquieta società, l'Amministrazione offre uno spazio originale a diffuse istanze di cambiamento e modernizzazione da cogliere, interpretare e razionalizzare.
E l'arte di Pasmore, spaziando dalla pittura e dalla grafica alla scultura ed alla architettura, porge significative chiavi di lettura della nostra società già proiettata nel terzo millennio.
In una epoca già largamente impregnata dell'uso delle nuove tecnologie e della informatica e in cui sembrano restringersi gli ambiti della operatività individuale, l'opera di Victor Pasmore ci aiuta ad allargare la conoscenza del mondo e delle capacità intuitive e fantastiche dell'uomo.
È in questa prospettiva che l'Amministrazione Provinciale, rendendo significazione ad una iniziativa di elevata valenza culturale ed inserendosi nel dibattito culturale essa stessa, propone un'occasione di alternative ed opzioni per cospicue fasce intellettuali, soprattutto giovanili, al fine di sbloccare potenziali energie vitali e di evitare scongiurabili inaridimenti della creatività.

GIUSEPPE NARO
Presidente dell'Amministrazione
Provinciale di Messina

Tra il purismo di Nicholson e il surrealismo visionario di Sutherland, il terzo grande della pittura inglese, Victor Pasmore, infila una terza via, di sintesi e non di compromesso. Dopo un bel passato, figurativo nella scia di Sickert, è stato costruttivista, abbastanza vicino agli architetti di "Archigram" anche per la tensione critica e la volontà progettuale; ma l'autocritica implicita nel suo razionalismo l'ha guidato alla scoperta, in una linea affine a quella di Moore, di un senso più geologico e organico del reale. Razionale ed organico, geometrico e biomorfico non sono semantiche incompatibili, soltanto che la prima si fonda sull'idea, la seconda sull'esperienza.
Col passare degli anni (ne ha 74) e il progressivo decantarsi della poetica è giunto ad un simbolismo integrale, che compendia l'esperienza del proprio sé profondo e del mondo, della propria interiorità bio-psicologica e dell'ambiente. Dove tutto è simbolo, il simbolo non è più trascendimento, astrazione, metafora: la grande verità di Pasmore è l'identità totale di simbolo e immagine, di immagine e fenomeno, e poiché non c'è realtà al di là del fenomeno, il simbolo-fenomeno è tutta la realtà.
Nei dieci anni e più da che vive a Malta, ombelico del Mediterraneo, ha fatto dell'isola il suo habitat, del mare la liquida matrice dell'immagine.
Oggi la sua tecnica prediletta è la grafica di grande formato, forse perché gli permette di ribaltare l'architettura del suo primo costruttivismo stereometrico e di liberare l'immagine dalla contestualità con la consistenza materiale del quadro. E ha trovato a Roma, in quel mago dalla stampa d'arte che è Valter Rossi, un collaboratore più che un interprete.
La ripetitività della stampa gli era necessaria: avendo ridotto l'arte a processo di simbolizzazione integrale, l'unicità dell'opera diventava una servitù intollerabile. Nella tiratura, serialità limitata, la ripetizione dell'immagine è prescritta dalla sua stessa ritualità. Così come non può non ripetersi la sigla di un ornato bizantino.
La matrice dell'immagine mitica di Pasmore è paesistica, anzi ecologica: l'isola, l'arcipelago, la compenetrazione incessante della terra e del mare.
Il gran foglio bianco è interminata distesa luminosa ed i colori, gli stessi bruni e i neri, sono saturi di luce bevuta. La stupenda suite dei Punti di Contatto, descrive la lenta, irresistibile attrazione delle gocce d'acqua che si fondono; altrove è il mistero del filtro o del travaso, dei rivoli che si fanno strada nella superficie ruvida, assorbente. Il mito sotteso è quello delle nozze (avrebbe detto Blake) di terra, acqua e cielo: o del passaggio trionfale dal caso all'ordine, dalla macchia all'immagine.
Esiste, alla fonte del pensiero estetico inglese, una teoria della macchia ("blot"); è di Alexander Cozens, nel Settecento illuminista, e fonda la poetica del pittoresco, cioè della natura inventata. Una goccia d'inchiostro cade sulla carta a caso, ma non del tutto, nell'atto c'è comunque un'intenzionalità, una virtualità di crescita.
Dal "blot", attraverso un processo di "improuvement", esce una veduta paesistica, come dai grovigli di Turner uno spazio luminoso e dalla divagazione di Sterne un racconto e una morale. Il processo "from blot to image" di Pasmore è, invece, "development": dal nucleo allo "environnement", dall'evento-macchia all'immagine-fenomeno-mondo. È un processo rallentato dallo Es al Super-ego, dal mito ctonio, oscuro che ci portiamo nel corpo all'olimpico, solare che ci avvolge. È così che la simbologia di Pasmore diventa ecologia mediterranea. "Development" è anche, fisicamente, ingrandimento. Guardato con la lente il "blot" diventa isola, promontorio, insenatura, corrente, mare. È un microcosmo a cui corrisponde un macrocosmo: lo stesso ordine naturale o lo stesso mitologismo profondo governa la stilla e gli oceani, le molecole e le montagne. Il padre del simbolismo, Blake, ingrandiva una pulce e ne faceva un mostruoso fantasma. Era un mitologia nordica. In quella mediterranea, di Pasmore, una goccia fa un mare.

Giulio Carlo Argan

Between the purism of Nicholson and the visionary surrealism of Sutherland, a third great English painter, Victor Pasmore, inserts a third way, one of synthesis and not compromise. After a splendid figurative past in the wake of Sickert, he has been a constructor, sufficiently close to the architects of "Archigram" also because of critical tensions and the wish to create projects. The self-criticism implicit in his rationalism has led him to the discovery of a line similar to Moore's, to a more geological and organic sense of the real. Rational and organic, geometrical and biomorphic, these are not incompatible semantics. The first is based on the idea and the second on experience.

With the passing of the years (he is now 74) and the progressive exhaltation of the poetic, he has arrived at an integral symbolism which epitomises his own inner experience, a deep experience of the world and of his own inner life and that bio-psychological life related to his surroundings. Where everything is symbolic, the symbol is no longer transcendent, an abstract concept, a metaphor.

The great truth about Pasmore is the total identity of the symbol and the image, of the image and the phenomenon and as there is no reality beyond the phenomenon, the symbol-phenomenon is the total reality.

In the ten years or more since he has lived in Malta, the umbilical of the Mediteranean, he has made the island his habitat and has made the sea the liquid matrix of the image. Nowadays the technique he prefers is graphic work on a large scale, possibly because it allows him to overturn the architecture of his earlier stereometric constructivism and to free the image from the context with the material context of the painting. He has found a magician of a printer called Valter Rossi, a collaborator more than an interpreter.

The repetition of the print was essential for him. Having reduced art to a process of integral symbolism the uniqueness of the work became an intolerable slavery. In the limited series of prints the repetition of the image is ordered by its own ritual.

The matrix of Pasmore's mythical image is landscapist, even ecological, an island, an archipelago, the incessant interpenetration of land and sea. The large white sheet of paper is boundless, a shining expanse, and the colours, the same browns and blacks are saturated with light. The magnificent suite of the "Punti di Contatto" (Points of contact) describes the slow irresistible attraction of the drops of water which come together. Elsewhere there is the mystery of the filter, of the decanting of the stream that makes its way over the rough absorbent surface. The implied hidden myth is the marriage (as Blake would have said) of earth, water and sky, or the triumphal passage from instance to order, from the blot to the image.

There exists at the source of this English aesthetic thought a theory of the "blot" and it is that of Alexander Cozens, an eighteenth century illuminist who founded the poetic of the picturesque; that is of invented nature. A drop of ink falls onto the paper by chance, but not completely, because there is however a certain intention in the act, a virtuality of growth. From the "blot", through a process of "improuvement" there appears a landscapist image, like the confusion of a Turner, a luminous space and also like the digressions of Sterne, a tale and a moral. The process "from blot to image" with Pasmore is instead a development, from the nucleus to the "environment",from the "event-blot" to the image-phenomenon-world. It is a slowed down process from the Es to the super-ego, from the obscure "ctonio" myth which we carry in our bodies to the celestial, to the solar light which surrounds it. It is thus that Pasmore's symbolism becomes ecological and Mediterranean. "Development" is also physically an enlargement. Looked at through a lense, the blot becomes a promontory, an island a creek, a current, the sea. It is the microcosm to which there is a corresponding macrocosm. The same natural order and the same deep mythology govern the drop and the oceans, the molecules and the mountains. The father of symbolism, Blake, enlarged the image of a flea and turned it into a monstrous phantasy. This was Nordic mythology. In Pasmore's Mediterranean mythology, a drop becomes the sea.

Giulio Carlo Argan

PENSIERI "LA PITTURA DI VICTOR PASMORE"

Al principiar di questo ormai morente secolo l'Inghilterra, che aveva conosciuto il visionarismo di Blake e Fussli ed il paesaggismo romantico di Turner e Constable, viene attraversata da numerose correnti di provenienza continentale che in forma, giustamente definita da Enrico Crispolti, "discontinua" preparano, con un progressivo aggiornamento, l'avvento dell'arte moderna.
L'eredità che il secolo si portava dietro era quella di una tradizione naturalista e simbolista scaturita, mediatore William Morris, dalle tensioni, per certi aspetti dialettiche, instauratesi tra il Preraffaellitismo di Rossetti, Millais, Burne-Jones e Hunt e il "Modern Style" di Voysey, Mackmurdo, Beardsley, Ashbee e Mackintosh. Su questa pianta che a lungo resisterà, radicata com'è nella cultura inglese e che ad un certo momento cessa di essere alimento per divenire, piuttosto, barriera, scorrono le "nuove acque" dell'Impressionismo, del Post-Impressionismo, del Cubismo, del Fauvismo, del Futurismo, dell'Espressionismo, del Surrealismo e dell'Astrattismo.
La generazione inglese post-Preraffaellita conoscerà l'Impressionismo soprattutto grazie all'opera dell'americano Whistler che si era stabilito a Londra fin dal 1859 ed il cui stile eclettico, ma con simpatie per Manet e Degas, influenzerà artisti come Wilson Steer e Walter Sickert che innestano l'esperienza francese in un tronco naturalistico tipico della tradizione settecentesca inglese che risale a Gainsborough, dando vita a quella che Charles Marriot ha definito la *"domesticizzazione dell'Impressionismo"*. Altri artisti più giovani come Robert Bevan, Spencer Gore, Charles Ginner e Harold Gilman, attraverso Gauguin, esplorano invece il territorio del Post-Impressionismo, cercando di adattarlo a temi di vita quotidiana.
Si comincia ad avvertire un distacco dalla tradizione tanto che, alla fine del 1912, presentando la mostra "The Post-Impressionism Exhibition", imperniata su Matisse e Picasso, sui Fauves, su Braque e Bonnard, il critico Roger Fry senza scandalizzare nessuno, nel sottolineare il significato della costruzione formale delle nuove ricerche, potrà scrivere: (gli artisti) *"...non cercano di imitare la forma, bensì di crearla; non di imitare la vita, ma di trovarne una equivalente..."*. Quasi nello stesso tempo, sotto la suggestione del Futurismo, si coagula attorno a Wyndam Lewis il "Vorticismo" (Etchells, Epstein, Gaudier-Brzeska, Nevinson, Atkinson, Bomberg, Hamilton) che, mostrando un diffuso e generico debito nei confronti di Léger, terrà una mostra nel 1914 alla Doré Gallery.
Prima che la guerra venga a disperdere una situazione di grande fermento, l'Inghilterra ha ancora la possibilità di prendere coscienza di altre forme dell'avanguardia: basti pensare alle mostre che l'Allied Artist dedica nel 1909 a Kandinsky e nel 1910 a Brancusi. Inoltre, sempre a testimonianza di una situazione che si andava aggiornando, pur se incerta tra tradizione (immagine) e avanguardia (forma), vanno tenute nel debito conto la tendenza espressionista portata avanti da Matthews Smith e Stanley Spencer e, soprattutto, la formazione, tra il 1919 ed il 1920, del gruppo "Seven and Five Society" formato da sette pittori e cinque scultori (Ivon Hitchens, David Jones, John Piper, Christopher Wood, Winifred Dacre, Ben Nicholson, Barbara Hepworth, Evie Hone, Frances Hodgkins, Winifred Nicholson, Henry Moore e Edward Bawden) che, se inizialmente mirava alla rivalutazione dei valori dell'immagine sacrificando quelli della costruzione formale, prima della sua fine, avvenuta nel 1935, si orienterà per merito di Ben Nicholson decisamente verso tendenze di arte astratta.
Era questo, seppur ricostruito per insufficienti accenni, il clima culturale e artistico che si respirava quando Victor Pasmore, nato nel 1908, comincia a manifestare il suo precoce interesse per la pittura, inizialmente caratterizzato da un grande amore per la natura, che dolce gli si offriva nella declinante campagna del Surrey, e da una educazione che lo ricollegava al solco della tradizione. *"Crebbi* - scriverà - *nella convinzione che l'arte del dipingere consistesse nel rappresentare il più realisticamente possibile gli oggetti ed i fenomeni del mondo naturale..."*.
Da qui un iniziale periodo, definito di "realismo concreto", in cui l'artista si limita ad una trascrizione pittorica del reale scegliendo istintivamente i suoi "maestri" e trovandoli negli impressionisti francesi e negli acquarellisti inglesi della Scuola di Norwich: Constable, Cotman, Corot, Monet e Turner. Ben presto, tuttavia, verranno emergendo i temi di una strenua ricerca che porterà Pasmore lontano dai paesaggi di un tempo.

Proprio dal "suo" paesaggio si allontana nel 1927, un anno dopo la morte del padre, noto specialista di malattie mentali, per recarsi a Londra dove trova lavoro in un ufficio governativo, frequenta i corsi serali della Central School of Art e, soprattutto, si tuffa nell'agitato mare dell'avanguardia londinese venendo a contatto con quei venti che venivano da Parigi; sono anni di intense esperienze, favorite da una straordinaria curiosità, che spingono Pasmore in varie direzioni: il moderno "primitivismo" di Rousseau, Utrillo e Modigliani, il Cubismo, il Fauvismo, l'arte orientale, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Gauguin, l'Ecole de Paris e, su tutti, Matisse, Picasso e Mirò. È l'aprirsi di un grande orizzonte, come il buttar legna su un fuoco che nel suo ardere va delineando precise lingue.
E lingue di illuminante fuoco, che spalancano ed a fuoco mettono il dialogante confronto tra la ragione e la passione, l'intelletto e l'emozione, furono per Pasmore, Leonardo e Turner. Dal primo, studiato attraverso i "Quaderni", imparava il principio metodologico della comprensione oggettiva; dal secondo, le cui ultime rivoluzionarie opere aveva visto alla Tate Gallery, riceveva conferma dell'avvertita esigenza di una libertà soggettiva e la testimonianza che la pittura poteva aspirare ad una sua indipendenza. Quasi come nel 1885 era accaduto a Kandinsky di fronte al "non riconoscibile" dipinto "Covoni di fieno" di Monet, anche Pasmore potrà dire: *"Capii che l'immagine della pittura è qualcosa di valido in se stessa"*.
Si precisano così sulle ceneri di un complesso avvio, ceneri non spente ma pronte a far sentire il loro scoppiettante calore, i termini di una personale ricerca che, in oltre cinquanta anni, porterà la barca di Pasmore ad attraversare i più stimolanti nodi dell'arte contemporanea fino ad approdare ad una completa liberazione da ogni rapporto con la figurazione e con i dati visivi della fenomenologia del reale sostituiti, può dirsi, dai dati della realtà della pittura e della cultura.
Attraverso impennate e ritorni, filtrati da una rigorosa razionalità critica, da una temperamentale esigenza di concretezza e da quell'empirismo tipicamente anglosassone, Pasmore perverrà alla spontanea e cosciente conquista di una particolarissima astrazione che, nella sua assoluta ed irripetibile originalità, in se annoda, come in impensabile groviglio, fili diversi e, per qualche aspetto, tra di loro lontani.
In tale ottica si spiega, dopo l'avvertita suggestione dell'Ecole de Paris (Matisse e Bonnard in particolare) che ha fatto parlare di un suo periodo fauve (e di tal clima erano le opere esposte alla prima personale tenuta nel 1932), la sua partecipazione nel 1934, dopo che era stato eletto membro del London Group, alla mostra con cui alla Galleria Zwemmer si presentò il gruppo "Objective Abstractions", movimento astratto, di declinazione informale, che attorno a Geoffrey Tibble riuniva artisti quali Rodrigo Moynihan, Edgar Hubert, Graham Bell, Claude Rogers e Ivon Hitchens.
Un anno prima, intorno a Paul Nash e con il supporto critico di Herbert Read, si era costituito invece il gruppo "Unit One" che, senza l'adozione di uno stile omogeneo, portava avanti il principio della forma organica, cioè il tentativo di una sintesi tra natura e arte: *"Unit One* - scriverà Read - *non negava la natura, ma la controllava attraverso l'intervento formale"*. In questo ambito si collocano gli esiti immaginativi di Nash, il surrealismo descrittivo di Edward Burra e Tristam Hillier, le proposizioni astratto-costruttiviste di John Amstrong, John Bigge e Edward Wadsworth e, soprattutto, le personalità emergenti di Henry Moore e Barbara Hepworth in scultura e di Ben Nicholson e del giovane Graham Sutherland in pittura. Attraverso la componente immaginativa si veniva creando un collegamento con il Surrealismo che, per la circolante vena romantica, si inseriva in una specifica tradizione inglese da Blake ai Preraffaelliti, a Beardsley.
Era questo un altro fattore che si innestava nella cultura visiva inglese che, d'altra parte, andava sempre più aggiornandosi nelle ricerche astratte sia per la presenza di alcuni protagonisti continentali (Gropius, Marcel Breuer, Moholy-Nagy, Naum Gabo e lo stesso Mondrian), che per la pubblicazione dell'unico volume di "Circle An International Survey of Constructivist Art", curato da Kenneth Martin, Ben Nicholson e Gabo e ispirantesi alla cultura del Bauhaus.
Sta, forse, proprio nel dialogo tra questi due estremi radicalmente opposti, dell'Astrazione e del Surrealismo, la radice da cui sorgerà la nuova arte inglese. Le due tendenze, infatti, assumevano un diverso atteggiamento di fronte alla realtà, ponendo rispettivamente il problema della forma e della immagine: da qui lo sforzo, operato in quegli anni, di

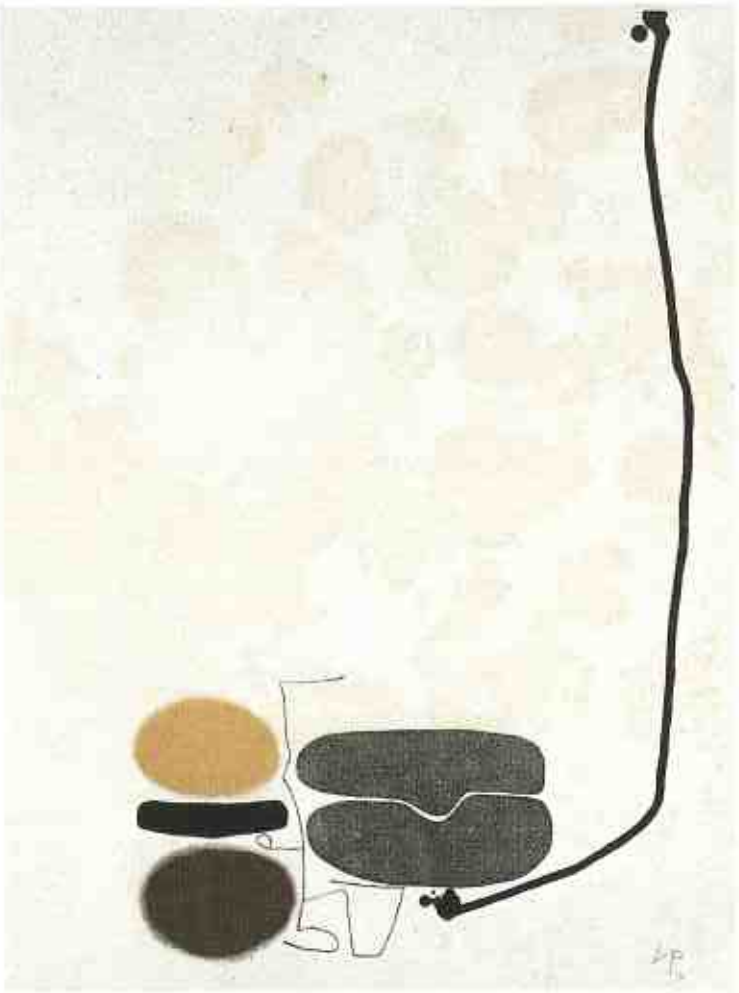
pervenire ad una unità organica, di inventare cioè delle forme evocative. Proprio per questa spinta l'Astrazione si scioglieva dai modi rigidi dell'oggettività costruttivista ed il Surrealismo si liberava dai caratteri di racconto dell'assurdo: immagine e forma, cioè, tendevano a coincidere.
Pasmore, benchè presente in "Objective Abstractions" non poteva ancora dirsi un pittore astratto, dato che l'astrazione per lui sarà non l'accettazione di un motivo, ma la "costruzione" di un linguaggio. Infatti, pur consapevole della natura indipendente della pittura moderna e convinto che lì era il suo destino di artista, non era ancora in grado di compiere la cesura totale dal modello visivo, avvertendo l'esigenza di conservare un legame, sebbene ormai divenuto tenue ma proprio per questo maggiormente tenace, con l'esperienza del mondo extrapittorico.
Distrutti alcuni quadri astratti, eseguiti in parte sulle orme di Ben Nicholson, per l'artista inglese si pone il problema non tanto della scelta tra la rappresentazione libera e l'immagine convenzionale, quanto del percorso da compiere per passar da questa a quella, non da "traditore" o da "cacciatore", che colga una "preda" da altri creata, ma da "esploratore" che, non dimenticando il punto di partenza, da quello di arrivo viene attratto e, soprattutto dal gusto dell'avventura, della scoperta e della conquista.
Subito si rese conto che era inutile esasperare le esperienze della Scuola di Parigi e che d'altra parte restava ancora vuota l'astrazione cui era già pervenuto. Bisognava ricominciare daccapo e ciò significava ritornare all'oggetto concreto per di lì nuovamente ripartire mettendo di nuovo tutto in discussione, ma con il vantaggio, ora, di conoscere quale sarebbe stato l'approdo.
Non, dunque, vedrei come indeciso passo indietro verso un nostalgico naturalismo, né come rifiorente e subìto fascino del realismo tradizionale, quanto piuttosto come una strategica, empirica e critica pausa, il suo unirsi, nel 1937, con Claude Rogers e William Coldstream per tentare, sotto l'influenza di Sickert e di Bonnard, il recupero strumentale di una oggettiva rappresentazione della realtà: Turner non è morto, ma reclama un percorso leonardesco.
Nasce da qui la "Euston Road School" alla quale aderì la "Left Wing" della cultura britannica e, oltre a Lawrence Gowing, anche Graham Bell e Rodrigo Moynihan provenienti dal movimento di "Objective Abstractions" che si era disciolto l'anno prima. Si trattava di artisti che, giudicando evasiva l'esperienza astratta e surreale, propugnavano una sorta di richiamo alla concretezza e (quindi) all'impegno civile, recuperando, sul piano del linguaggio formale, un tipo di naturalismo lirico che accreditava come fonti Cézanne, Corot e Bonnard e che, per qualche aspetto, si può collegare alle esperienze dei tonalisti romani.
La "Euston Road School", nel cui clima possono rintracciarsi le radici della educazione figurativa di Bacon e di Sutherland, presto conoscerà interne divisioni alimentate dall'impegno politico di alcuni in contrasto con l'impegno esclusivamente formale di altri, e si scioglierà nel settembre del 1939, alla vigilia della guerra mondiale.
Fu, tuttavia, unitamente alla possibilità offertagli da Kenneth Clark di lasciare l'impiego governativo per divenire pittore a tempo pieno, un'esperienza fondamentale per Pasmore. L'artista, ormai trentenne, rimedita criticamente l'oggetto reale alla luce della conoscenza delle teorie, più che dei quadri, di Cézanne, Gauguin e Van Gogh; e se Turner aveva provocato lo scollamento dalla figura, adesso comincia la scalata per giungere ad un'arte oggettiva. Così, dopo il trasferimento a Chiswich Mall sul Tamigi, si apre per Pasmore, a partire dal 1942, un periodo di intensa attività. Pur non rinnegando i legami con la realtà riprende il processo di distacco dall'immagine e nei quadri fanno la loro apparizione composizioni decorative a contenuto simbolico, motivi curvilinei dall'andamento a spirale e forme geometriche che aprono ad una pittura che spinge i residui figurativi, nella loro qualità oggettiva, a porsi come pura forma: siamo sul limitar tra forme inventate dalla pittura e forme riferite alla realtà, in una zona di confine nella quale, come ha notato Alan Bowness, sta per compiersi il passaggio dalla figurazione all'astrazione.
Accanto alla pennellata puntillistica, agli effetti prospettici ed alla sapiente architettura della composizione, emerge la prepotente e libera attenzione ai problemi di struttura, luce, spazio, colore e forma: cioè a dire al linguaggio astratto formale. Riferendosi a quegli anni lo stesso artista più tardi preciserà: *"Trovai che tutti i tentativi di estendere i limiti dell'Impressionismo su una falsariga figurativa, cubista o fauvista, avrebbero portato ad*

un fallimento delle tecniche razionali e dell'interpretazione intellettuale: la forma puramente astratta si rivelava come l'unico campo aperto ad uno sviluppo razionale".
L'occasione per meglio precisare la scelta ormai matura e per operare una piena e cosciente svolta fu offerta a Pasmore, nel 1946, dalla mostra al Victoria and Albert Museum di Londra che raccoglieva le opere che Picasso aveva eseguito a Parigi durante l'occupazione tedesca. La dialettica di Cézanne aveva generato qualcosa di nuovo e su un contenuto appartenente alla tradizione naturalistica era calata l'esplosione del grande spagnolo: Picasso era il segnale che indicava la completa indipendenza della pittura.
"In quella mostra - dirà Pasmore - *intravedevo non tanto la distruzione dell'arte naturalistica, quanto la possibilità di un nuovo rapporto artista-natura nel quale la trasformazione è soggettiva e l'oggetto è, nella stessa misura, personale e interiore".*
Escluso, quindi, ogni ritorno al passato tradizionale e considerata come non soddisfacente la teoria dei post-impressionisti, Pasmore si rese conto che *"qualunque insufficienza della pittura doveva essere risolta in termini di evoluzione e di rivoluzione del pensiero moderno".* Da qui il bisogno di condurre il processo pittorico non ad una astrazione visiva, ma verso un sistema di costruzione intrinseca; da qui, ancora, la ricerca degli elementi basilari ed oggettivi necessari per sviluppare una autonoma ed appropriata morfologia.
Di grande importanza è, sotto questo aspetto, l'incontro avvenuto nel 1948 all'esposizione "Quaranta anni di arte moderna" con il piccolo dipinto "Sun and Town" di Paul Klee da cui Pasmore mutua una serie di immagini primarie come il cerchio, il quadrato, la spirale e il triangolo che, lontane ormai dall'astrazione naturalistica, si dispongono in costruzione di forme distinte e, tuttavia, tra di loro in relazione con cadenze quasi musicali che testimoniavano il tentativo operato dall'artista di rintracciare analogie tra la pittura astratta e, appunto, la musica i cui suoni sono *"entità autosviluppantesi libere sia spazialmente che temporalmente ed omogenee nella forma".*
La concretezza non rappresentativa e l'oggettiva indipendenza della musica costituivano un modello di realizzazione per giungere *"alla natura solida e concreta della pittura"*, ed ecco Pasmore utilizzare le indicazioni del processo organico di Mondrian, sia per quel che riguarda la costruzione dei nessi necessari tra le forme, sia per l'approdo ad una pittura in se stessa reale e del tutto estranea alla rappresentazione esterna o, comunque, illusionistica.
La prima illusione, insita nella pittura, è quella della superficie piana in cui le forme o le immagini sono costrette ad adagiarsi; anche questo era un problema da risolvere ed è per questo che, tra il 1950 ed il 1952, Pasmore abbandona la limitazione dimensionale della pittura e sperimenta la tecnica del collage cubista che d'altra parte gli consentiva di accostarsi da vicino alla concretezza dato che i materiali usati, come già Braque e Picasso avevano dimostrato, conservavano nella superficie del quadro la loro qualità di oggetti reali, questa realtà a loro volta trasferendo al nuovo contesto di forme e colori in cui venivano ad essere inseriti ed al quale davano vita.
I suoi collages, che presto diventano "rilievi", sono caratterizzati da un rigore strutturale di tipo costruttivista che risente delle esperienze di Arp, ed al tempo stesso da una diffusa atmosfera lirica che circola tra forme spesso protese al di là dei confini dell'opera.
Ma se il collage, con le sue implicazioni materiche e spaziali, può essere considerato come l'anello che separa (ed unisce) il periodo figurativo da quello astratto (nel 1951 Pasmore, con Kenneth Martin e Robert Adams organizza la prima mostra inglese puramente astratta del dopoguerra) esso nasce da precisi presupposti motivazionali e, a sua volta, conduce a precise conseguenze.
L'attenzione di Pasmore per il rilievo, infatti, era stata stimolata sia dai rinnovati e frequenti rapporti con Ben Nicholson che dall'incarico ricevuto nel 1950 di eseguire un grande murale a Kingston, dove l'artista potè soddisfare il bisogno di inserire l'elemento artistico in un più vasto contesto ambientale, e sperimentare la maggiore tenuta del contesto pittorico nel suo passare dalla superficie piana al bassorilievo. Fondamentale, inoltre, era stata la lettura di "Art as the Evolution of Visual Knowledge" (Arte come evoluzione della conoscenza visiva) scritto dal costruttivista americano Charler Biederman in cui, quali condizioni necessarie per la completa indipendenza della pittura, si indicavano il passaggio, appunto, al rilievo e la sua evoluzione oggettiva resa possibile da un'operazione di astrazione dei processi strutturali della natura.

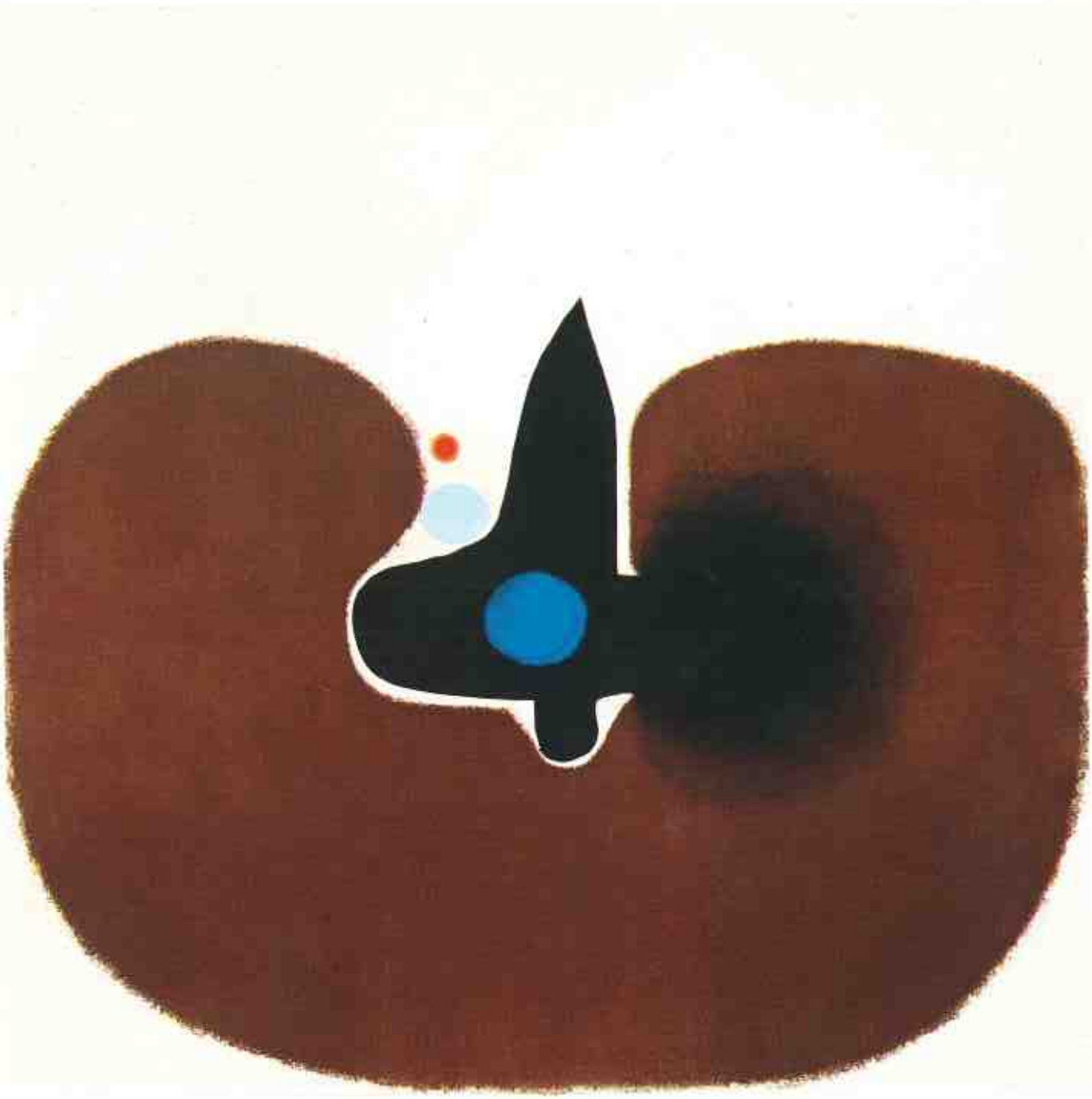
Erano queste, dunque, le premesse che lo condussero al collage nel quale Pasmore a lungo investigò le tecniche ed i materiali e nei quali si assiste ad una sorta di neoplasticismo con assunzione della materia (sacchi, ritagli di giornali, legni) nella sua concretezza ed ancora al superamento della barriera finita della pittura, considerata in relazione allo spazio ad essa "esterno" ma che, soprattutto, restava da essa "estraneo". Ma, noterà lo stesso Pasmore, *"si arriva ad un punto oltre il quale la proiezione del rilievo non può essere continuata, rivelando così una limitazione dimensionale analoga a quella della pittura"*: ecco che il collage, se da una parte aveva fornito utili verifiche e risposte certe, adesso spinge l'artista inglese a nuove ricerche che, per la loro complessità, non potevano essere condotte isolatamente e che orientavano verso l'architettura.
Coerentemente e conseguenzialmente si inseriscono nella vita di Pasmore due fatti che hanno importanza per la piena maturazione della sua pittura.
Nel 1954 Lawrence Gowing lo nomina direttore della sezione di pittura al King's College di Durham (ora Newcastle) dove Pasmore, prendendo in considerazione le esperienze del Bauhaus, di Klee, Moholy-Nagy, Arp, Pevsner e Gabo, organizza una scuola sperimentale, in cui operò anche Richard Hamilton, che portò avanti studi di base astratta unificati sotto il titolo (ma, piu ancora, il concetto) di "Processo di evoluzione". Era l'occasione per verificare con rigore le premesse della sua visione artistica indirizzata ad analizzare lo sviluppo morfologico della pittura ed i suoi nessi oggettivi.
D'altra parte il problema dimensionale trova una eccitante risposta nel 1955 quando Pasmore fu chiamato a collaborare nella progettazione del piano urbano della cittadina di Peterlee. L'artista, nel padiglione da lui ideato, una forma astratta e di sintesi di pittura, scultura, architettura e paesaggio, trova l'estrema prova di quel concetto di organizzazione spaziale che già aveva cercato di realizzare nei dipinti e nei collages.
La risposta di Peterlee era chiara; se la pittura ed il rilievo sono limitati dal formato della superficie, anche l'architettura è compressa nei limiti del volume: da parte sua circoscrive uno spazio, ma dallo spazio stesso resta circoscritta. *"Il fatto è* - scriverà Pasmore - *che la realtà fisica implica sempre un fattore soggettivo che non può essere espresso in termini di dimensione. In ultima analisi ciò che vale è il grado al quale un formato particolare può stimolare l'estensione soggettiva"*.
A poco a poco, come in lenta e coerente scalata, scandita da prove e ritorni, si precisano i concetti relativi alla evoluzione organica della pittura. Da una parte l'esperienza di Peterlee suggerisce a Pasmore, nel primo periodo degli anni Sessanta, i "Projective Relief", una serie di rilievi che, mutevoli alla visione a seconda del modo in cui le forme si proiettano e vengono guardate, attuano l'idea di uno spazio-tempo continuo; dall'altra conduce l'artista a tornare, con una diversa coscienza, ora teoricamente ed empiricamente appagata, alla pittura, nella ricerca di un ulteriore sviluppo della sua indipendenza.
È come creare un alfabeto per una nuova lingua; inventare i segni di una dialogante "realtà pittorica": le regole, o ed è dir meglio, la sintassi è già nata e si articola sulla struttura, sulla forma, sulla concentrazione della dimensione e sui rapporti esistenti tra i vari elementi. Bisogna ora trovare le parole.
Le forme, semplici ed irregolari, distanti dai quadrati e dai cerchi di Ben Nicholson, sono di natura organica e, tenute da elementi filiformi dall'andamento ondeggiante, scandiscono lo spazio in modo dinamico, proiettando l'opera nell'ambiente circostante. Il colore, nell'ambito della conquistata oggettività, diviene determinante anche sotto il profilo della tecnica dato che cambiando le modalità di stesura muta la forma e la sua stessa struttura: dal pennello nascono entità solide, mentre lo spruzzo fa emergere forme soffici e plastiche. Le stesse forme, poi, con la linea che dialoga con le zone di colore, mutano in relazione alla struttura spaziale (dinamica esterna, o visiva) dando un senso di continua trasformazione ("development": quasi lo sviluppo di un'idea che, nel suo stesso attuarsi, si precisa) che tuttavia non ha solo carattere formale, ma anche una forte carica allusiva (dinamica interna, o intellettuale), come di organismo generato ed, ora, generante.
Dopo il 1966, da quando l'artista si trasferisce a Malta, nella tela prorompe un interesse per l'irrazionale, un chiaro tentativo di riallacciare l'arte astratta alla pittura surrealista grazie all'introduzione di un elemento simbolico: come ha notato Alan Bowness, *"la forma diventa immagine e l'immagine simbolo"*.
"Mentre la ragione dorme, il simbolo si risveglia", scrive l'artista, che ora si accosta alla

poetica di Mirò innestandola nella tradizione del costruttivismo astratto; infatti, come ha acutamente notato Lambertini, se in Pasmore abbiamo una sorta di spontaneità (è la forma che genera), c'è al contempo una dimensione costruttiva (è la forma generata) che assorbe qualunque processo automatico. *"L'elisione totale dell'oggetto visivo* - ha ancora notato Pasmore - *significa non soltanto che la pittura può raggiungere una indipendenza pari a quella della musica, ma anche che l'immagine pittorica è aperta a molteplici implicazioni in termini simbolici"*.
Ecco che forme, spazi colorati e linee dal sapore orientale, dominati da un ritmo musicale, quasi suono ed eco al tempo stesso, non soltanto cessano di essere astrazione del reale, ma, in quanto fenomeni visivi, si pongono per se stessi come ulteriore realtà rappresentativa di stati psicologici della mente: non trascrizione di "pensieri in pittura", ma "concreti pensieri della pittura" che si agitano in uno spazio mentale che non conosce limiti, nè temporali, nè spaziali. A Pasmore riesce cioè non soltanto di esibire la pittura astratta come concretissima realtà, ma anche di sondare ciò che al di sopra e al di sotto di essa confina: un surrealismo dell'astrazione.
Nel suo lungo "trascorrere", unificando in una incredibile sintesi l'immagine, la forma e il simbolo, Pasmore viene così ad occupare una posizione assolutamente caratteristica nell'astrattismo inglese, ben diversa dal costruttivismo di Mary e Kenneth Martin, dal formalismo biomorfico di Adrian Heathn dalle co-strutture di Anthony Hill, dallo strutturalismo evocativo di Ben Nicholson e dal post-cubismo astratto di Frost. Ma sarà soprattutto alla sua astrazione oggettivata e oggettivante che si alimenteranno i pittori della "Nuova Astrazione" inglese, della generazione del Trenta, come Bernard Cohen, Robyn Denny, John Hoyland, Robert Law, Richard Smith e William Turnbull.
"Quante cose - scriveva nel 1911 Paul Klee - *deve essere l'artista: poeta, scienziato, filosofo"*; ecco ciò che è riuscito di essere a Pasmore che fa convivere una straordinariamente libera fantasia con un razionale equilibrio. Così la sua pittura offre la controllata struttura di un astrattismo puro, la spontaneità quasi ingenua di un linguaggio inventato e felice, l'istanza di un'altissima e spirituale liricità e l'esplorazione magica del sub-cosciente.
"Nessuno è giunto - scriveva Quatremère de Quincy - *tanto avanti nella scienza del disegno quanto Michelangelo, nella verità del colore quanto Tiziano, nell'incanto della pennellata e del chiaroscuro quanto Correggio e nella composizione quanto Raffaello. Ma, quando si paragonano tra loro questi quattro grandi pittori, non si può non convenire che nessuno come Raffaello si è avvicinato a ciascuno dei suoi tre rivali in ciò che è il loro merito esclusivo; mentre nessuno di essi ha eguagliato Raffaello nelle qualità che gli sono proprie"*.
Parimenti ora potrebbe dirsi: nessuno è giunto tanto avanti nel rigore astrattista quanto Mondrian, nella felicità della fantasia quanto Mirò, nell'astrattismo lirico quanto Kandinsky e nel magico simbolismo quanto Klee. Ma, per questo "Raffaello dell'Astrattismo", può seguitarsi a dire: non si può non convenire che nessuno come Pasmore si è avvicinato a ciascuno di questi quattro grandi artisti in ciò che è il loro precipuo merito, mentre nessuno di essi ha eguagliato Pasmore nelle qualità che gli sono proprie.

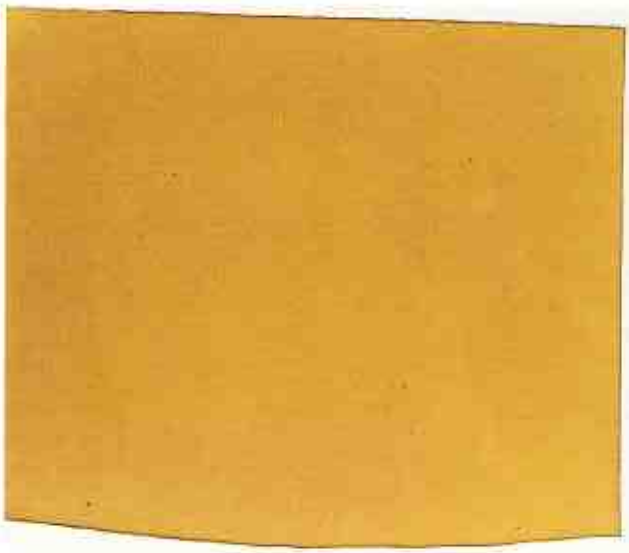
Lucio Barbera

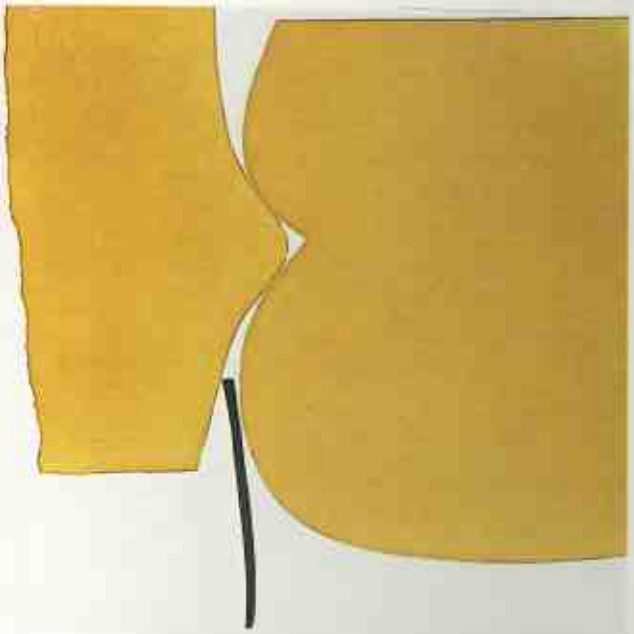


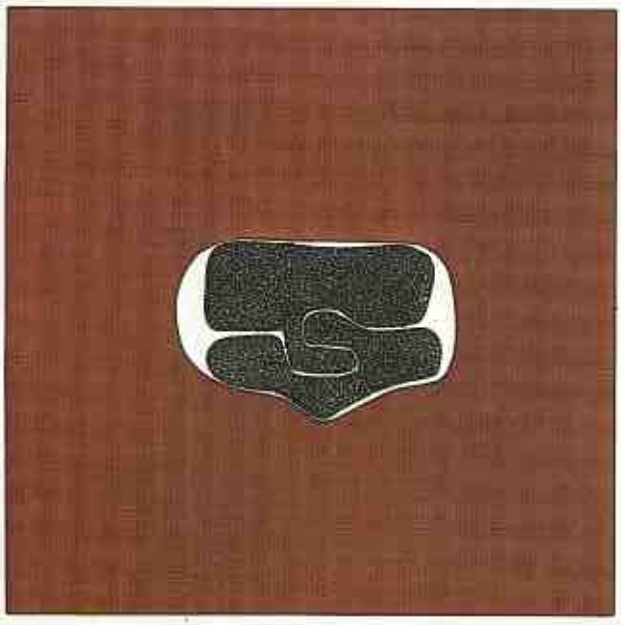
acquaforte e acquatinta, su zinco, cm 64x48
visto si stampi 1970
stampa a tre colori
carta Japon cm. 64x48
tiratura 75 esemplari e 25 prove d'artista
Senza titolo - 1970
etching and aquatint on zinc plate, cm. 64x48
passed for printing 1970
printed in three colours
Japan paper cm. 64x48
edition of 75 with 25 artist's proofs



litografia, acquatinta e serigrafia, cm. 95x95
visto si stampi 1971
stampa a cinque colori
carta Fabriano cm. 95x95
tiratura 90 esemplari e 25 prove d'artista
Brown image - 1972
lithograph, aquatint etching on copper, and silkscreen, cm. 95x95
passed for printing 1971
printed in five colours
Fabriano paper cm. 95x95
edition of 90 with 25 artist's proofs

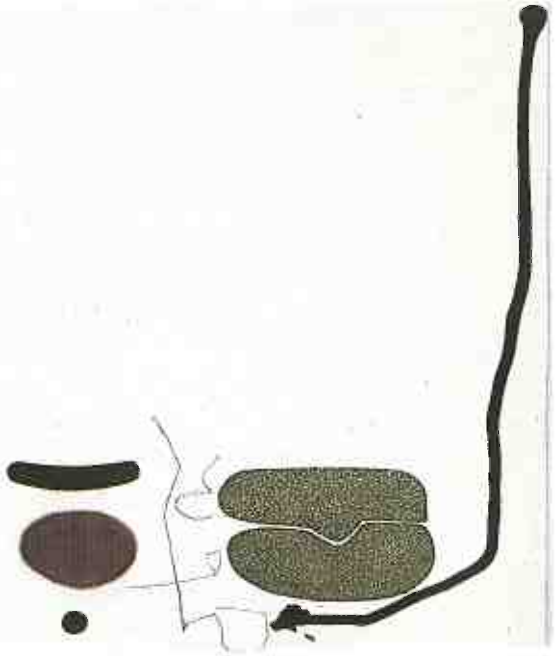




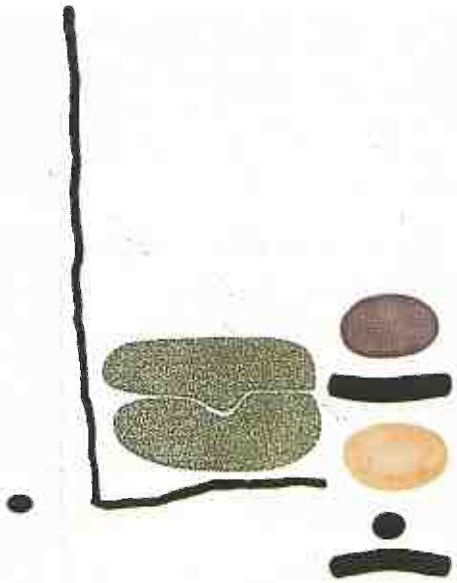


libro di 10 incisioni e poesie dell'artista
acquaforte e acquatinta, su zinco, cm. 50x100
visto si stampi 1972
stampa a tre colori
carta Fabriano cm. 50x100
tiratura 95 esemplari e 15 prove d'artista
The dance of man - 1972
book of ten prints with poetry by the artist
etching and aquatint on zinc plate, cm. 50x100
passed for printing 1972
printed in three colours
Fabriano paper cm. 50x100
edition of 95 with 15 artist's proofs

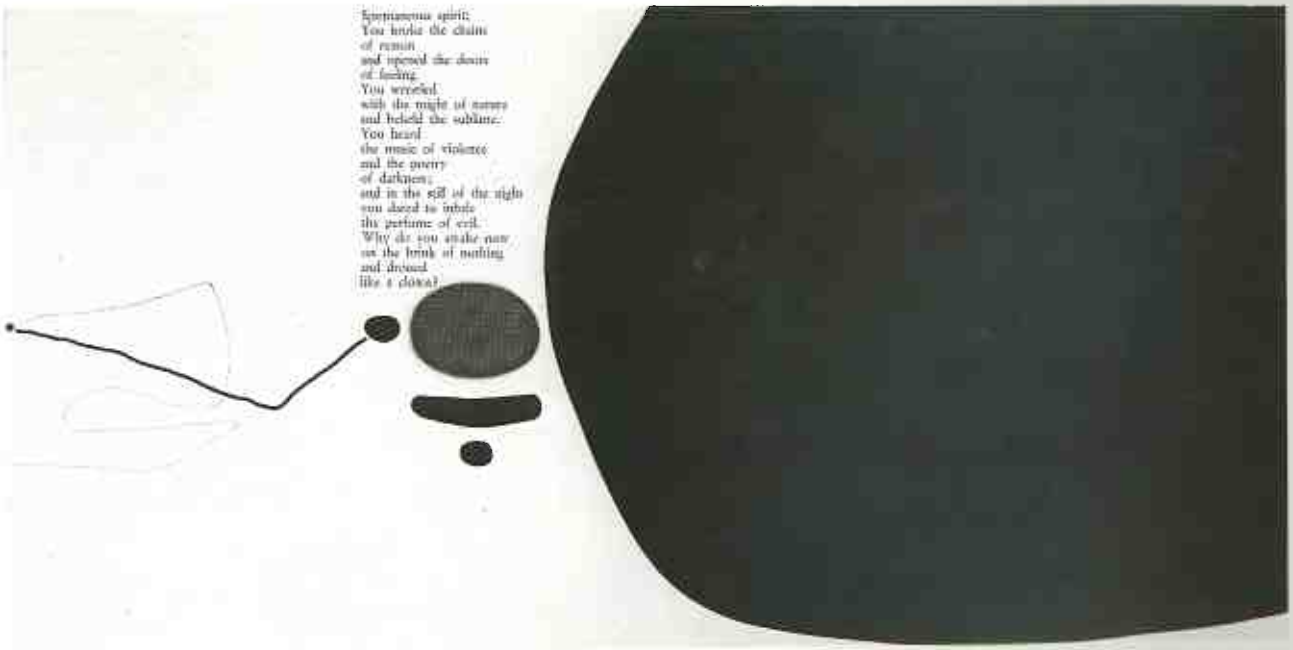
Why do you cry now,
oh my son,
with sorrow your servant
and science your guide?
Am I more conscious, mother?
Can that be my burden?
It is heavy to bear,
yet I have to go on.



Monster of all things
God's untold creation!
Is this an effect
of optical illusion?
or has the cosmic exercise
elected you as a king
to awaken us consciousness?
Must you soar higher
and still higher?
or will you freeze
in a rigid mould
of your own making?
Triumphant man;
now you are stripped naked!
Take care,
lest the horror of Apollo
are unearthed
to light your eyes!

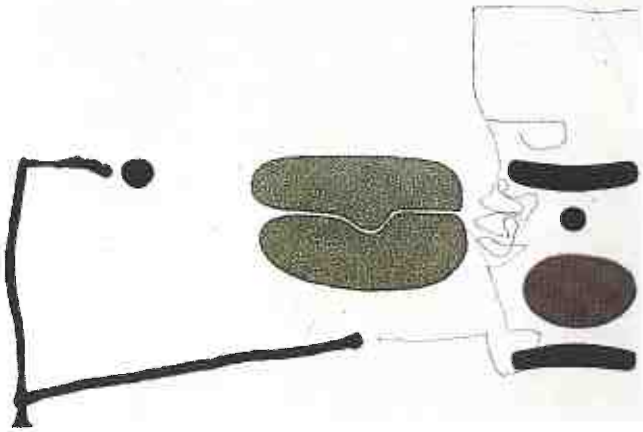


Deep inside
I looked
and the microscope
but of a soul
I could find no sign
God is dead
said the telescope
it is only the stars
that shine
But having dreamed
he was a bird
the emperor
became uncertain

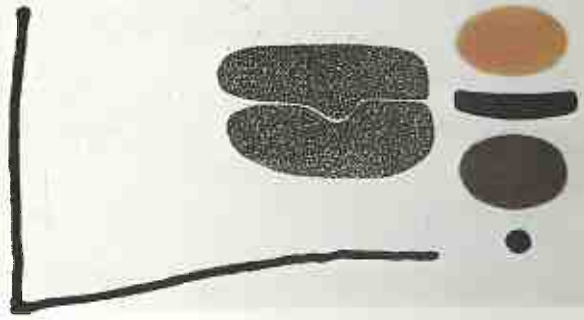

Spontaneous spirit
You broke the chains
of reason
and opened the doors
of feeling
You wrestled
with the might of nature
and beheld the sublime
You heard
the music of violence
and the poetry
of darkness
and in the still of the night
you dared to inhale
the perfume of evil
Why do you awake now
on the brink of nothing
and dressed
like a clown?

Art, free art!
who has the hand of silence
to hurt your friend?
Nature was fearful
and inhibited by monsters!
Who lifted the veil
and revealed her smile?
You made a garden
where man could tread safely;
but he found a path
where you could walk unafraid.

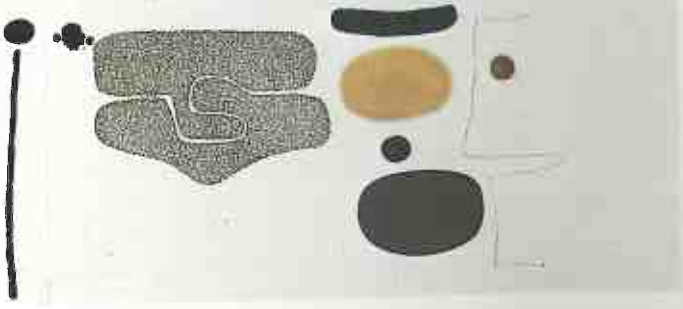
Man is doomed!
Socrates the poet,
and the noise of his accusation
runs like a bell
across the face of mankind.
Is this the revenge
of art on science
for usurping the throne
of culture?
or is it an echo
from the prophets of the past?

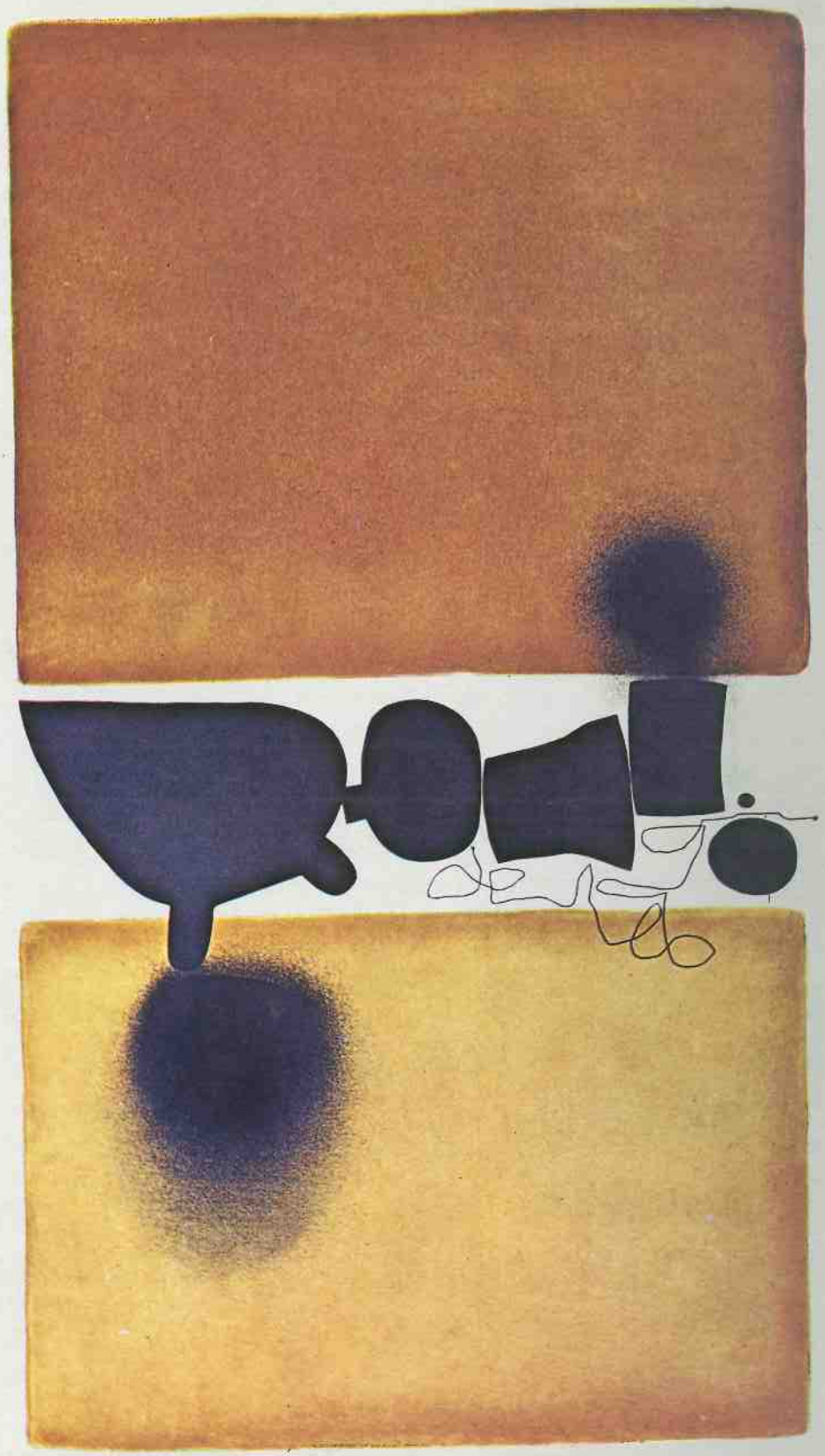


Supreme indifference,
with what brave steps
you scorched the skies!
Where will you go now
in the mean
while space is curved
and time an illusion?
Will you cast your soul
amongst the stars?
or will you fall,
like leaves,
to the ground
from which you sprang?



And of what are you conscious,
my own dear son,
now that you are naked
and walking alone?
I will ask the beasts
and the birds, mother,
the stars and the trees,
and all else who share
the breath of my life
and the light in my eye.
And I will think, again, neither,
and always again,
until the day I die.

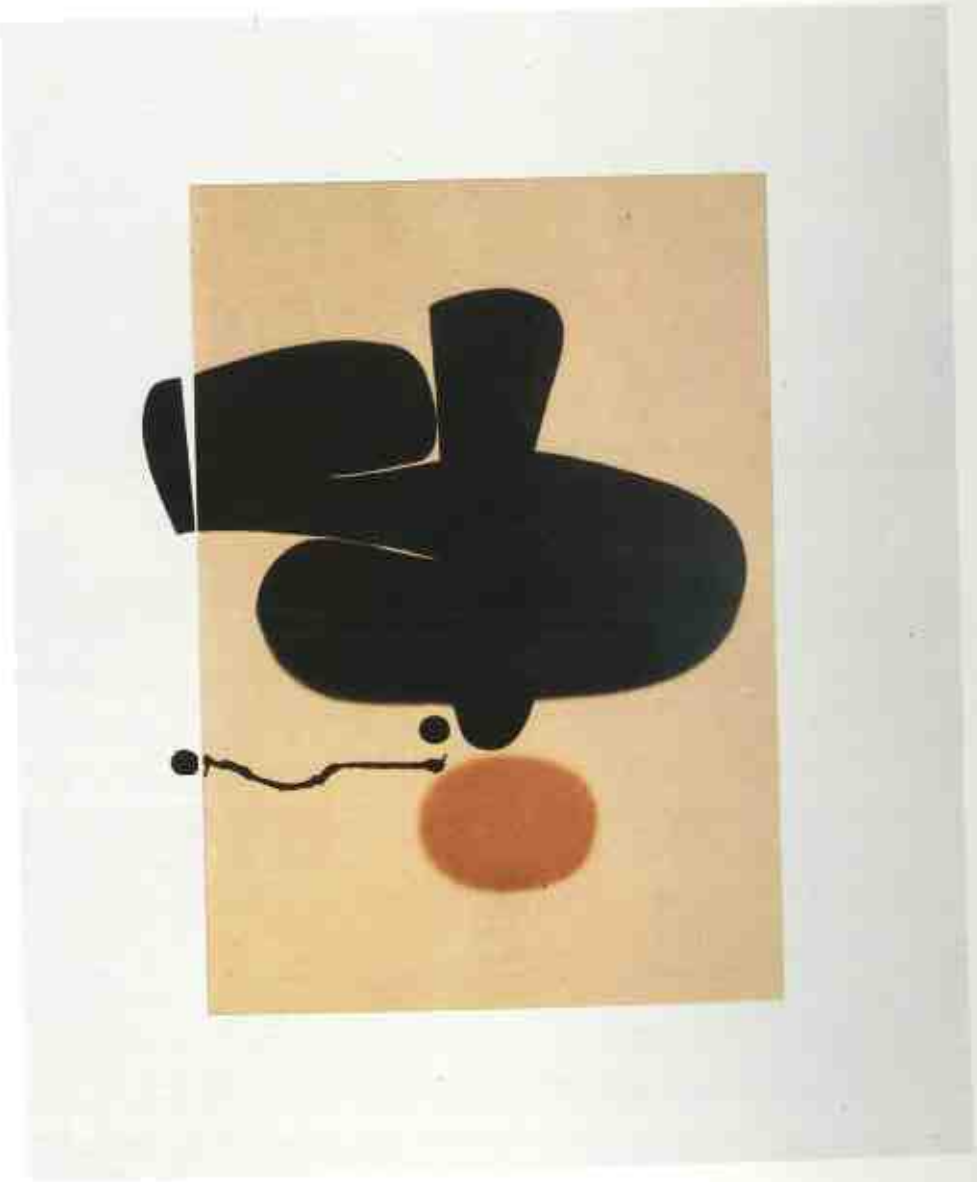




acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 200x92
visto si stampi 1972
stampa a tre colori
carta Fabriano cm. 230x100
tiratura 25 esemplari e 8 prove d'artista

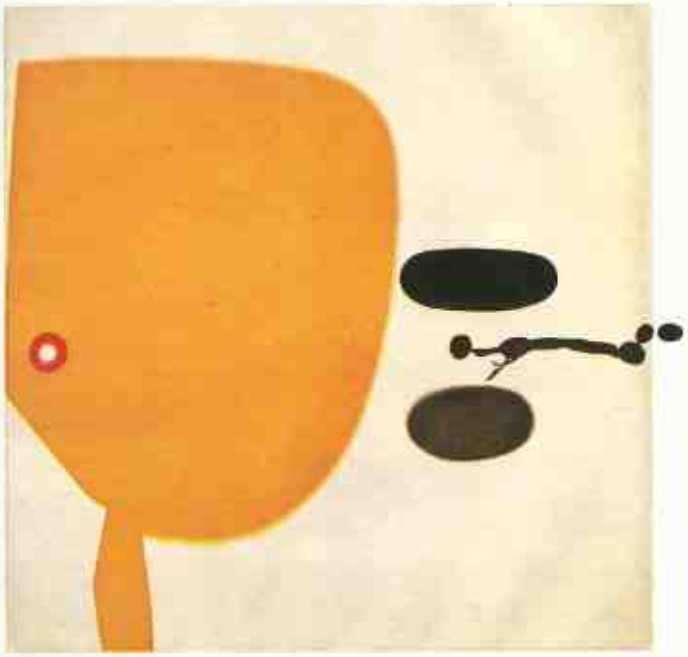
The abstract - 1972

etching and aquatint on copper plate, cm. 200x92
passed for printing 1972
printed in three colours
Fabriano paper cm. 230x100
edition of 25 with 8 artist's proofs

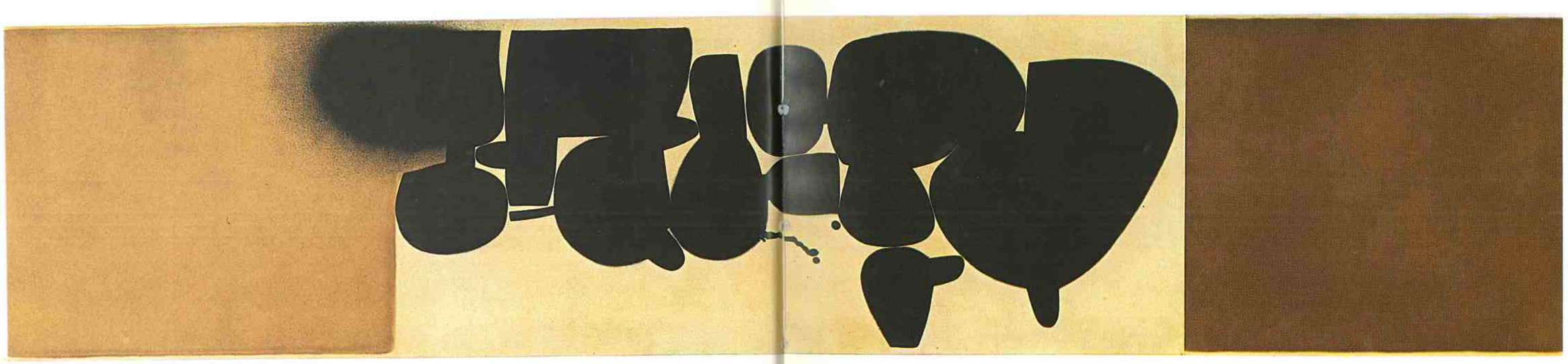


acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 55x39
visto si stampi 1974
stampa a due colori
carta Fabriano cm. 82x64 con collage di velina
tiratura 90 esemplari e 20 prove d'artista

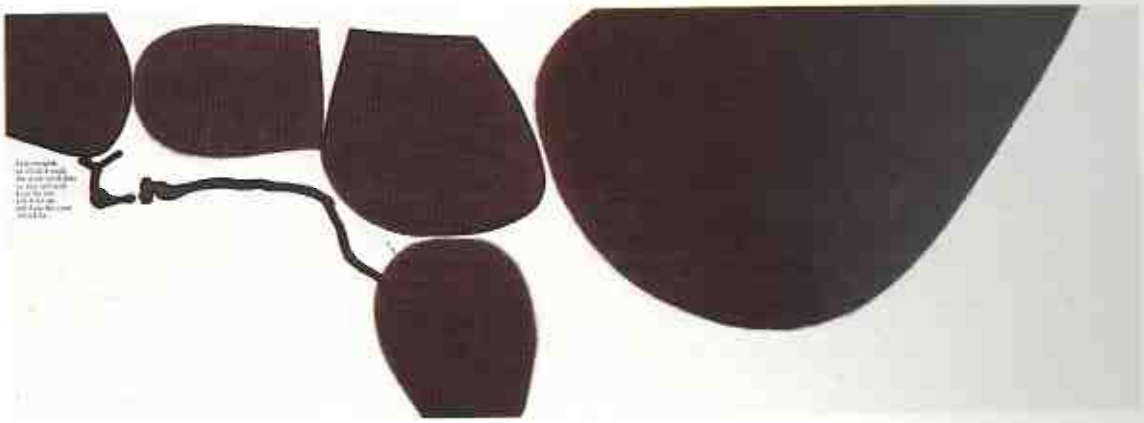
Two images - 1975
etching and aquatint on copper plate, cm. 55x39
passed for printing 1974
printed in two colours
Fabriano paper cm. 82x64 with collage of tissue-paper
edition of 90 with 20 artist's proofs

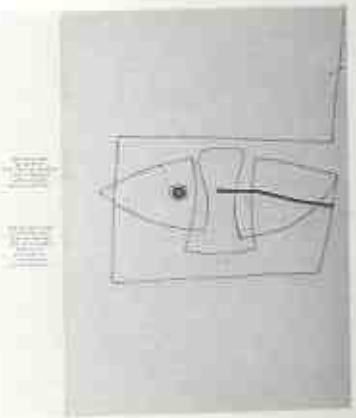


acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 46x46
visto si stampi 1975
stampa a quattro colori
carta Fabriano cm. 89x67 con collage di carta Japon
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista
Two images - 1975
etching and aquatint on copper plate, cm. 46x46
passed for printing 1975
printed in four colours
Fabriano paper cm. 89x67 with collage of Japan paper
edition of 90 with 15 artist's proofs

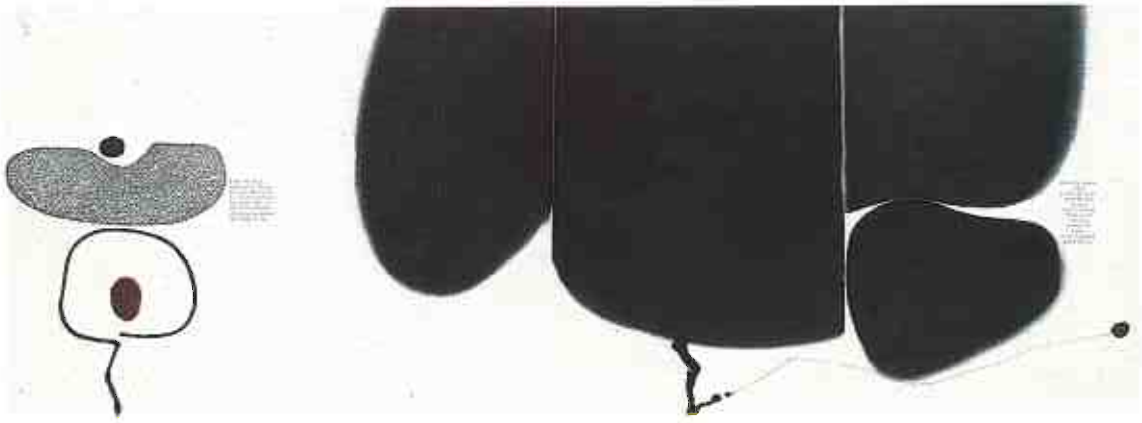


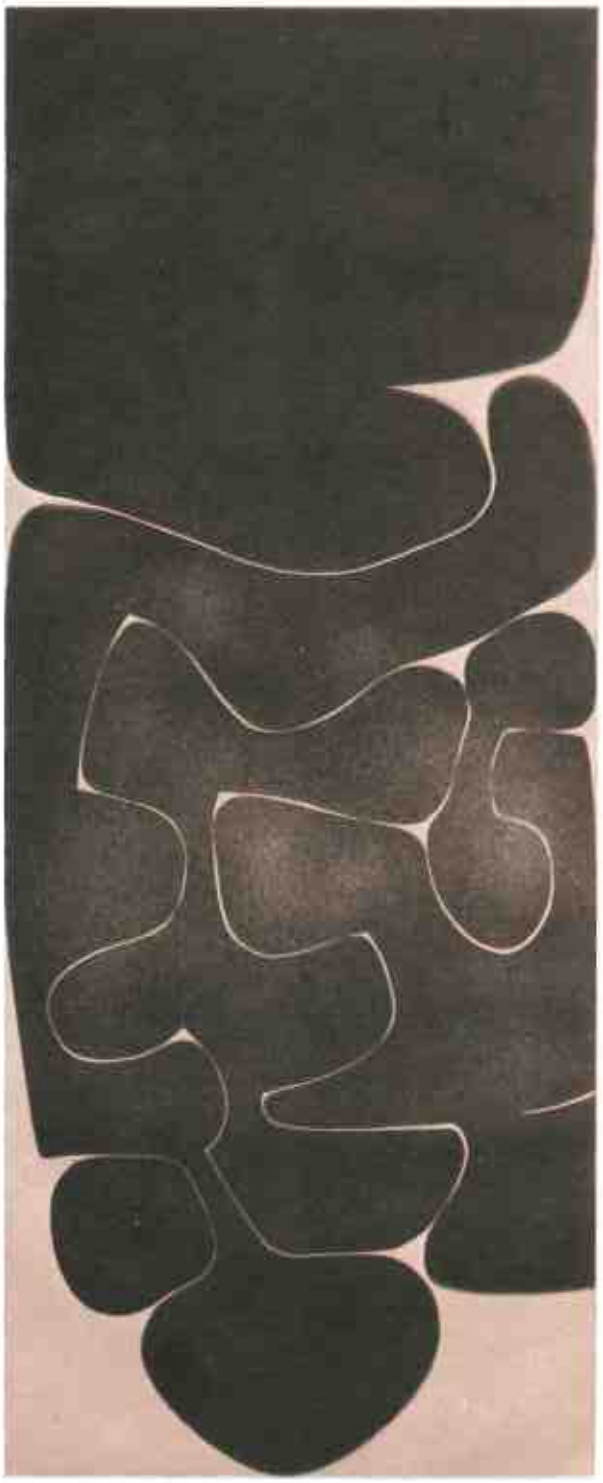
acquatinta, su rame, cm. 57x264
visto si stampi 1975
stampa a tre colori
carta Fabriano cm. 70x300
tiratura 80 esemplari e 10 prove d'artista
Terra e cielo - 1975
aquatint on copper plate, cm. 57x264
passed for printing 1975
printed in three colours
Fabriano paper cm. 70x300
edition of 80 with 10 artist's proofs



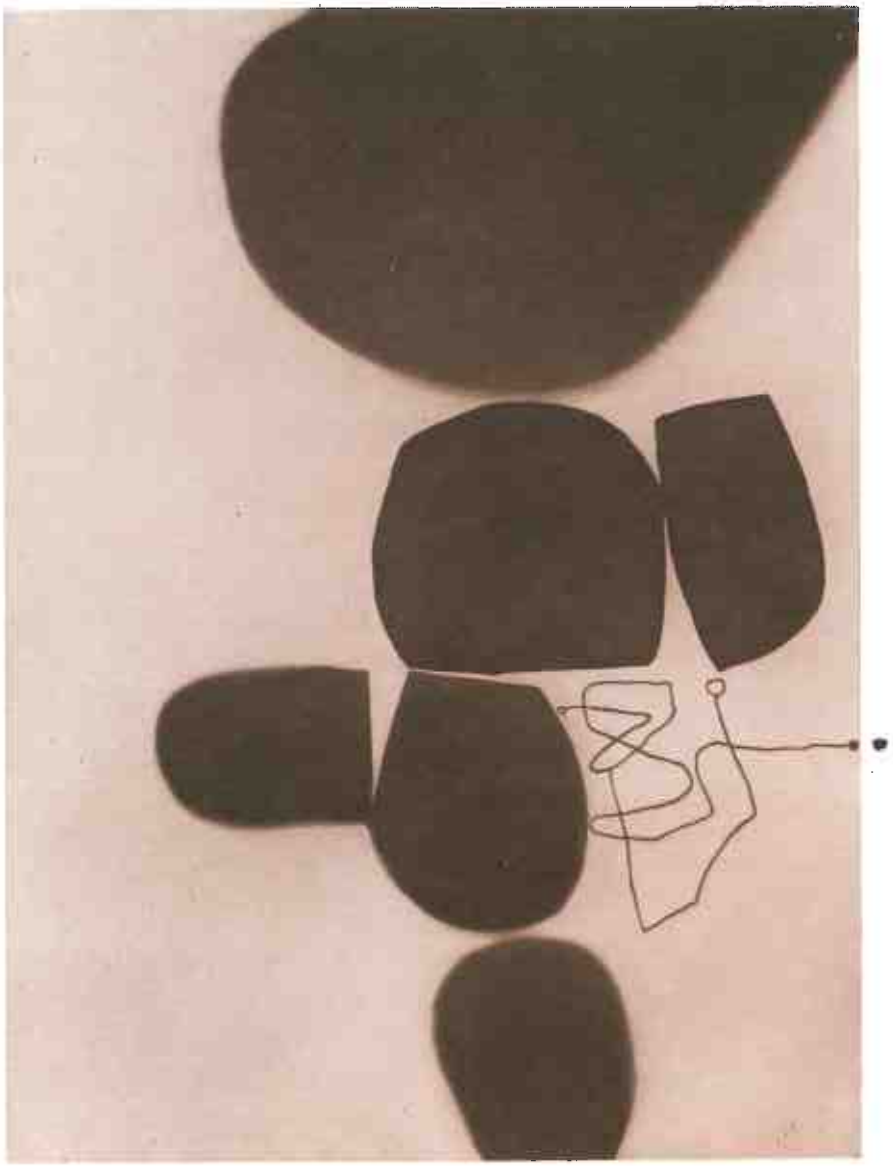


libro di 6 incisioni e poesie dell'artista
acquaforte, acquatinta e serigrafia, cm. 30x82
visto si stampi 1975
stampa a sette colori
carta Fabriano cm. 30x82
tiratura 95 esemplari e 15 prove d'artista
images of the world - 1975
book of six prints with poetry by the artist
etching, aquatint and silkscreen, cm. 30x82
passed for printing 1975
printed in seven colours
Fabriano paper cm. 30x82
edition of 95 with 15 artist's proofs



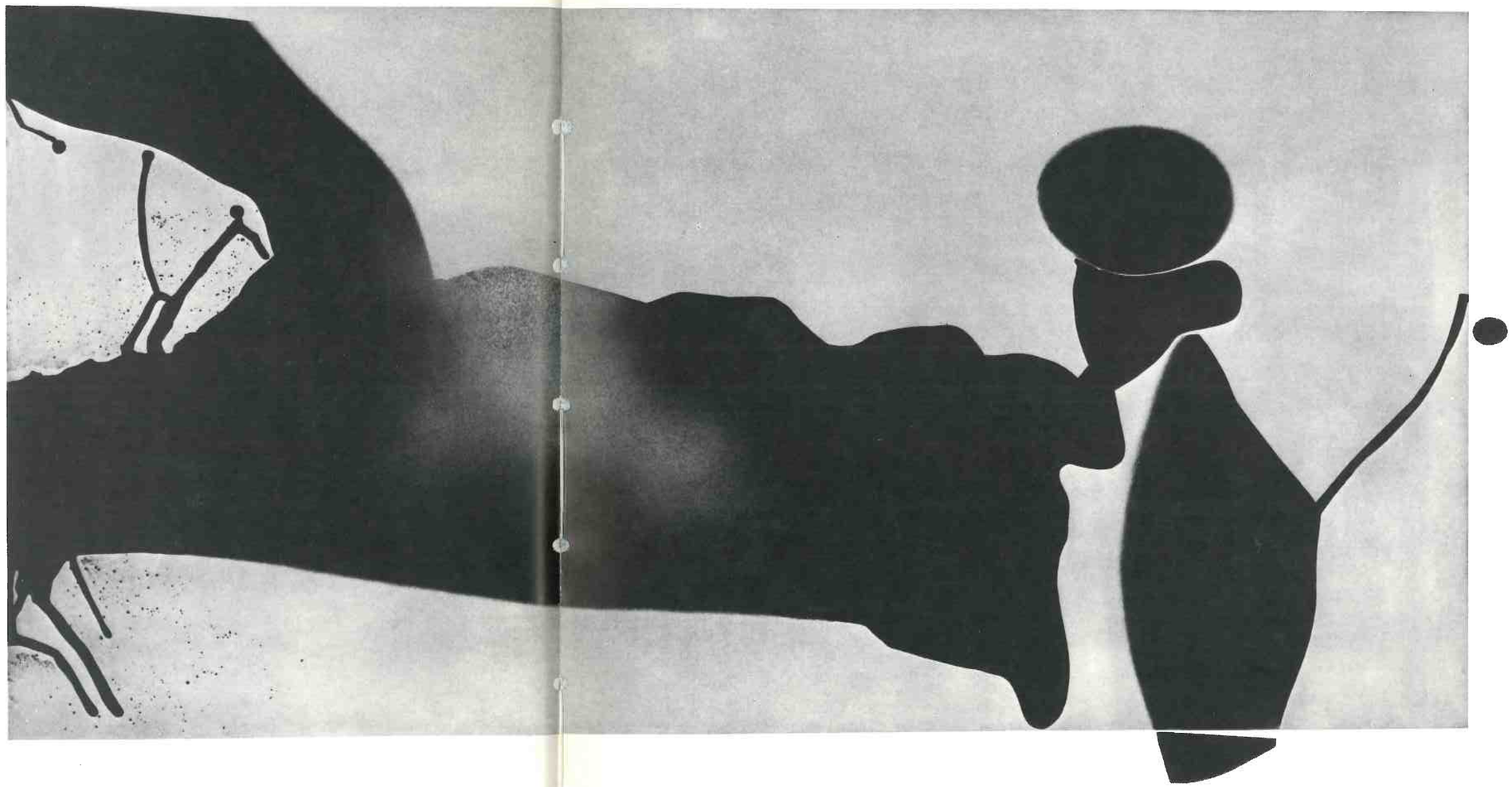


acquatinta, su rame, cm. 108,5x43,5
visto si stampi 1975
stampa in nero
carta Fabriano cm. 141x64 con collage di carta Japon
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista
Black development - 1975
aquatint on copper plate, cm. 108,5x43,5
passed for printing 1975
printed in black
Fabriano paper cm. 141x64 with collage of Japan paper
edition of 90 with 15 artist's proofs

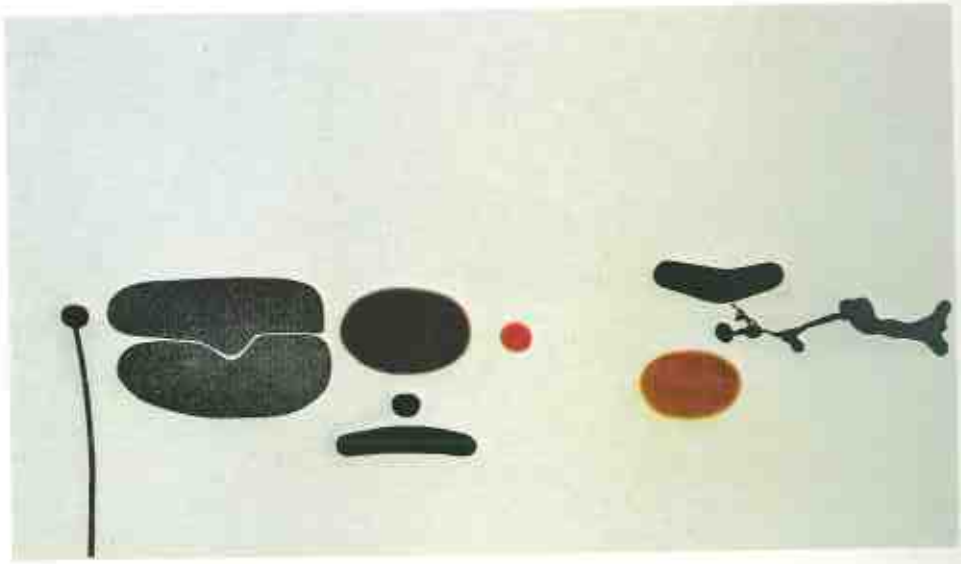


acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 65x49
visto si stampi 1974
stampa in marrone
carta Fabriano cm. 100x70
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista

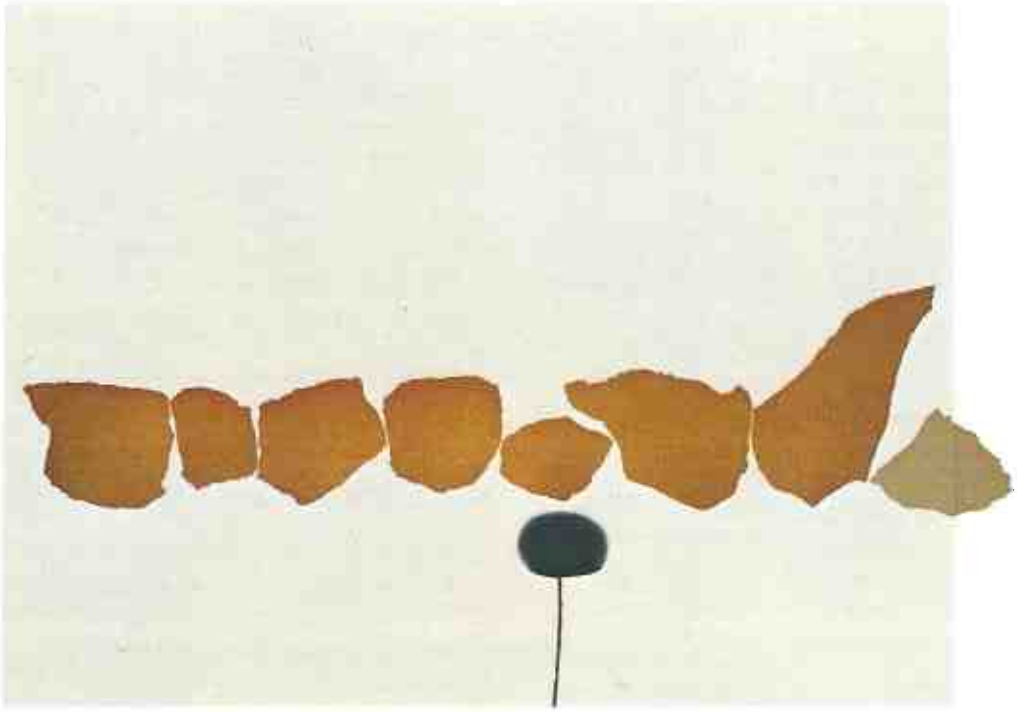
Three images - 1975
etching and aquatint on copper plate, cm. 65x49
passed for printing 1974
printed in brown
Fabriano paper cm. 100x70
edition of 90 with 15 artist's proofs



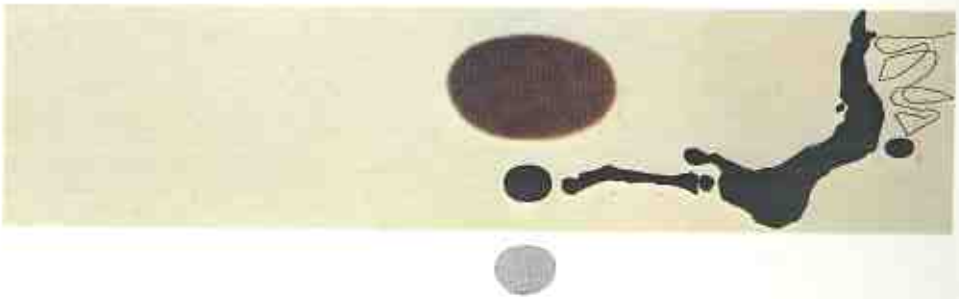
acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 100x200
visto si stampi 1977
stampa a due colori
carta Fabriano cm. 114x254
tiratura 40 esemplari e 12 prove d'artista
Il mostro - 1977
etching and aquatint, on copper plate, cm. 100x200
passed for printing 1977
printed in two colours
Fabriano paper cm. 114x254
edition of 40 with 12 artist's proofs



acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 40x69,5
visto si stampi 1978
stampa a cinque colori
carta Fabriano cm. 70x100 con collage di velina grigia
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista
Immagine grafica due - 1978
etching and aquatint on copper plate, cm. 40x69,5
passed for printing 1978
printed in five colours
Fabriano paper cm. 70x100 with collage of grey tissue-paper
edition of 90 with 15 artist's proofs

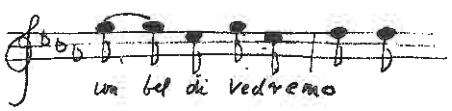


acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 49x65 e serigrafia
visto si stampi 1978
stampa a tre colori
carta Fabriano cm. 70x100 con collage di velina grigia
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista
Autunno - 1978
etching and aquatint on copper plate, cm. 49x65 and silkscreen
passed for printing 1978
printed in three colours
Fabriano paper cm. 70x100 with collage of grey tissue-paper
edition of 90 with 15 artist's proofs



acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 12x51 e serigrafia
visto si stampi 1978
stampa a tre colori
carta Fabriano cm. 50x70 con collage di carta Japon
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista
Immagine grafica - 1978
etching and aquatint on copper plate, cm. 12x51 and silkscreen
passed for printing 1978
printed in three colours
Fabriano paper cm. 50x70 with collage of Japan paper
edition of 90 with 15 artist's proofs

acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 233x50
visto si stampi 1978
stampa a tre colori
carta Magnani cm. 290x66
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista

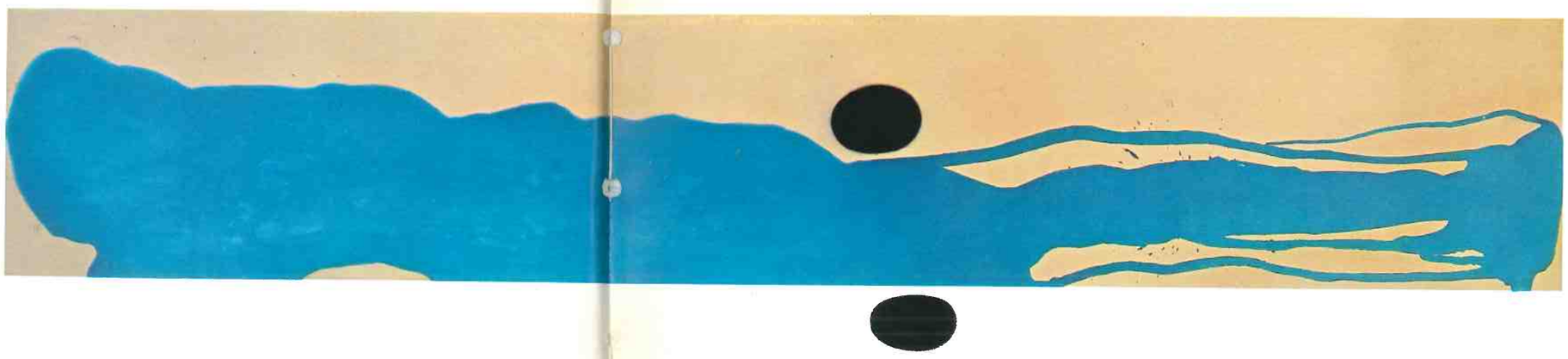


Un bei dì vedremo - 1978
etching and aquatint on copper plate, cm. 233x50
passed for printing 1978
printed in three colours
Magnani paper cm. 290x66
edition of 90 with 15 artist's proofs

acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 100x100
visto si stampi 1978
stampa a due colori
carta Magnani cm. 112x160
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista

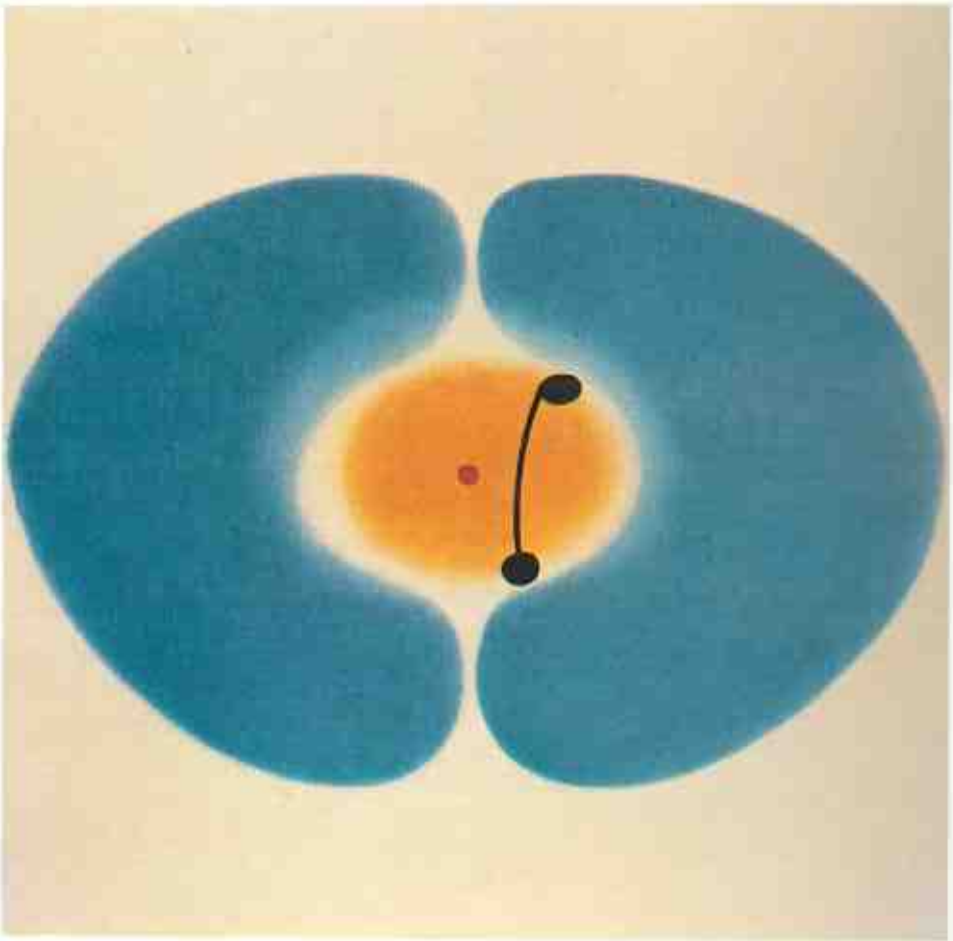
La grotta di Calipso due - 1978
etching and aquatint on copper plate, cm. 100x100
passed for printing 1978
printed in two colours
Magnani paper cm. 112x160
edition of 90 with 15 artist's proofs

acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 100x100
visto si stampi 1978
stampa a due colori
carta Magnani cm. 112x160
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista
La grotta di Calipso - 1978
etching and aquatint on copper plate, cm. 100x100
passed for printing 1978
printed in two colours
Magnani paper cm. 112x160
edition of 90 with 15 artist's proofs

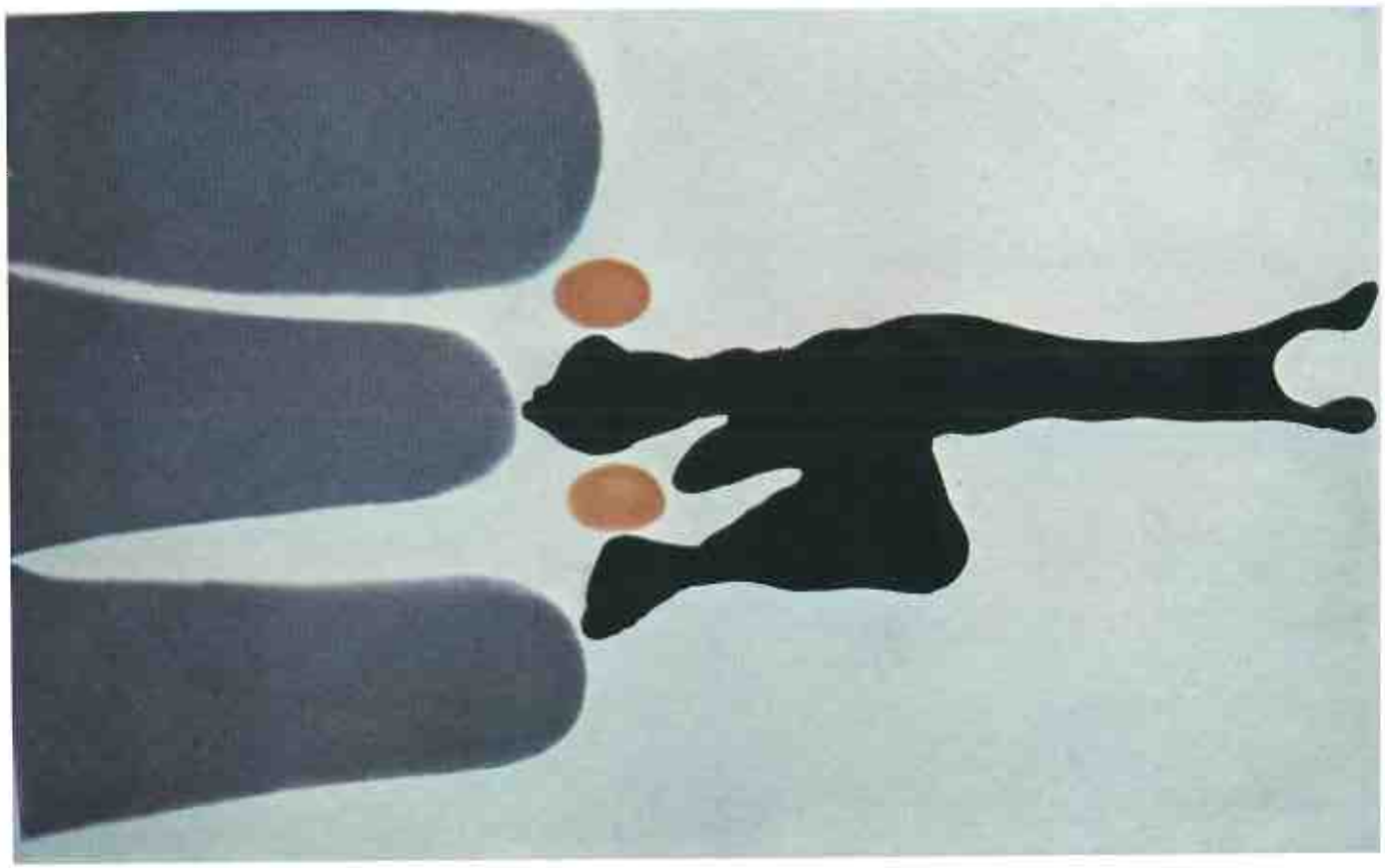


acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 33x200
visto si stampi 1978
stampa a tre colori
carta Magnani cm. 54x260
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista

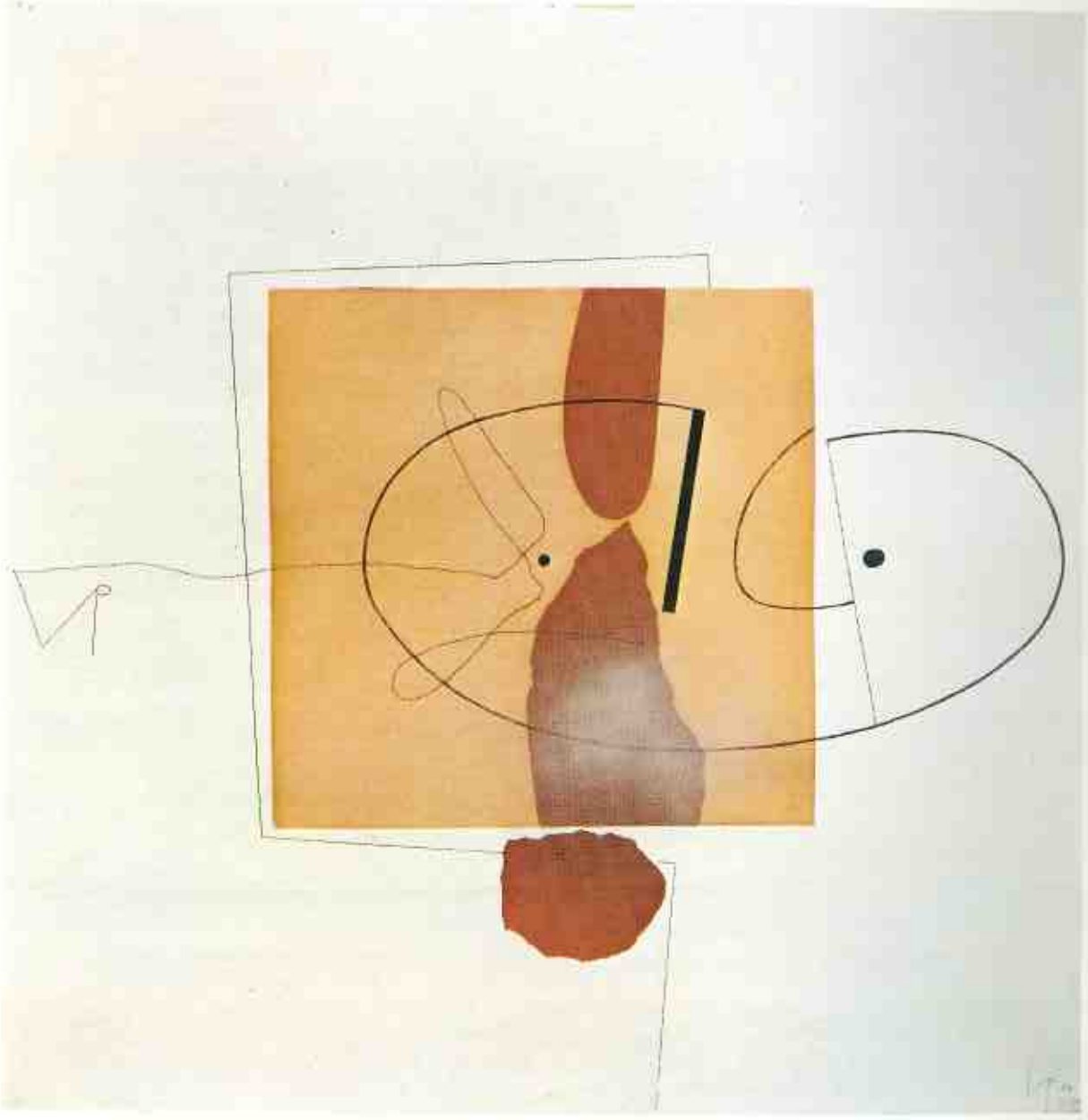
The blue between - 1978
etching and aquatint on copper plate, cm. 33x200
passed for printing 1978
printed in three colours
Magnani paper cm. 54x260
edition of 90 with 15 artist's proofs



acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 47x47
visto si stampi 1978
stampa a tre colori
carta Fabriano cm. 70x100 con collage di carta Japon
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista
Blue mandala - 1978
etching and aquatint on copper plate, cm. 47x47
passed for printing 1978
printed in three colours
Fabriano paper cm. 70x100 with collage of Japan paper
edition of 90 with 15 artist's proofs

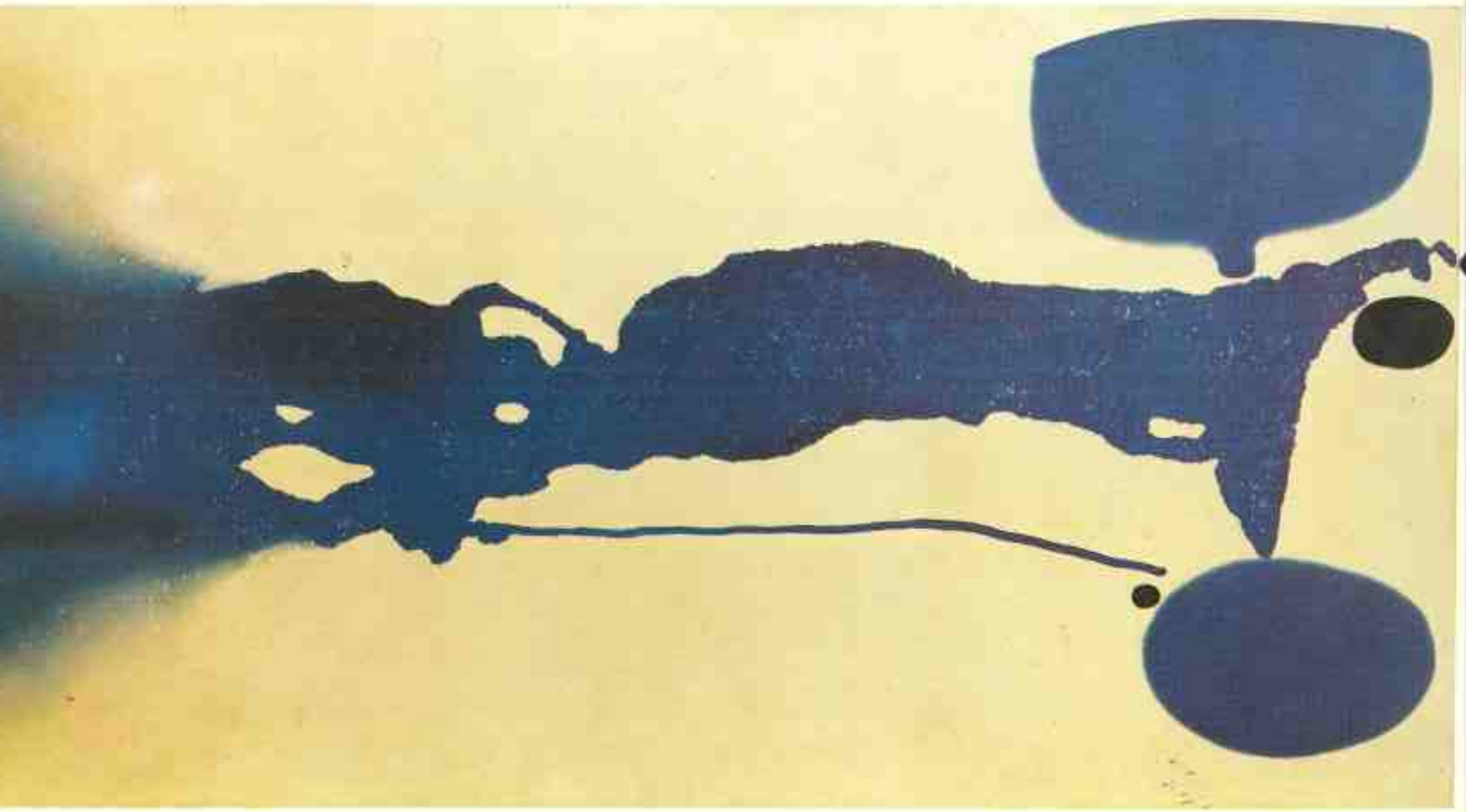


acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 160x100 e serigrafia
visto si stampi 1978
stampa a quattro colori
carta Magnani cm. 220x112
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista
La guerra - 1978
etching and aquatint on copper plate, cm. 160x100 and silkscreen
passed for printing 1978
printed in four colours
Magnani paper cm. 220x112
edition of 90 with 15 artist's proofs

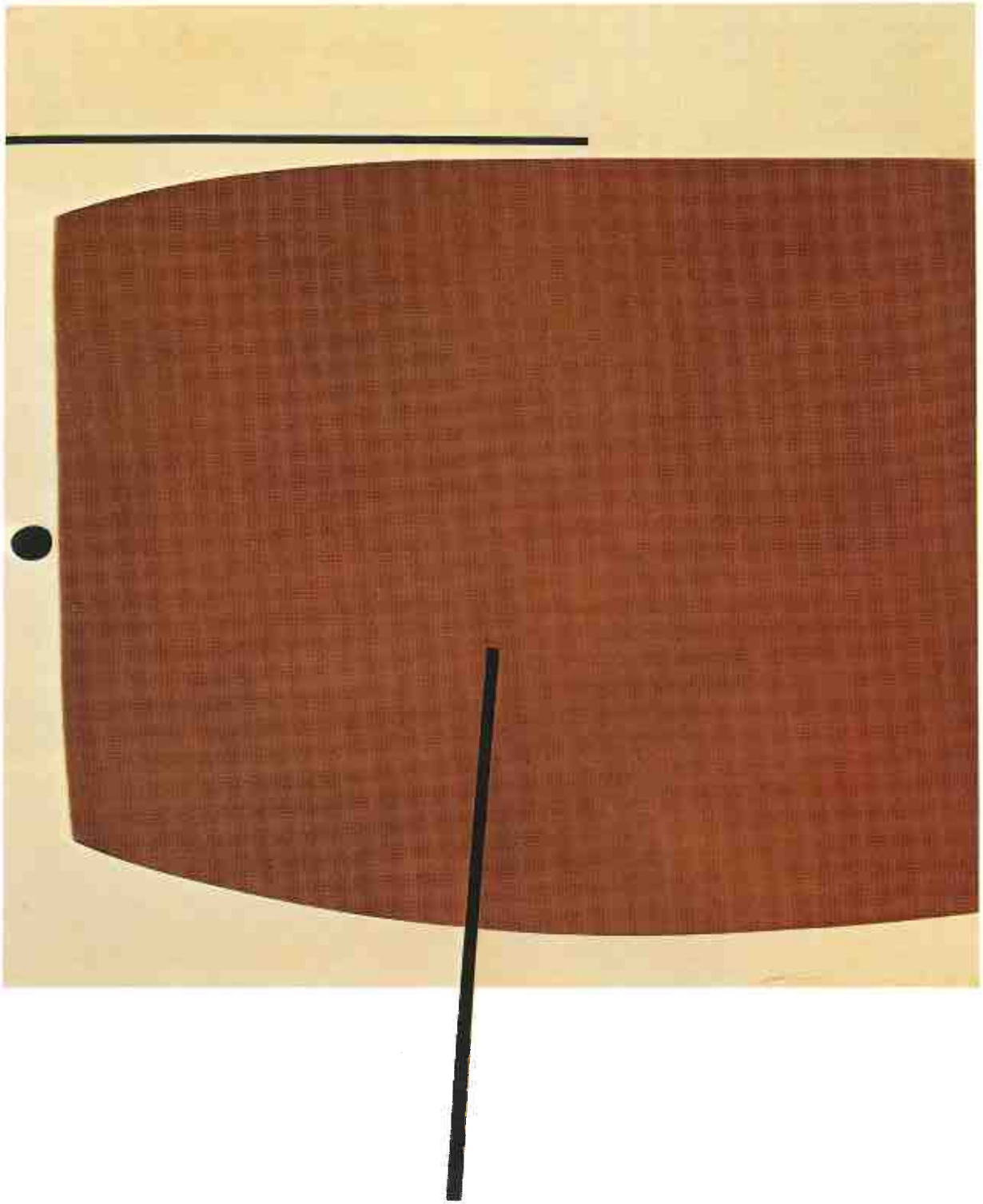


acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 100x100 e 47x47
visto si stampi 1978
stampa a tre colori
carta Magnani cm. 100x100
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista

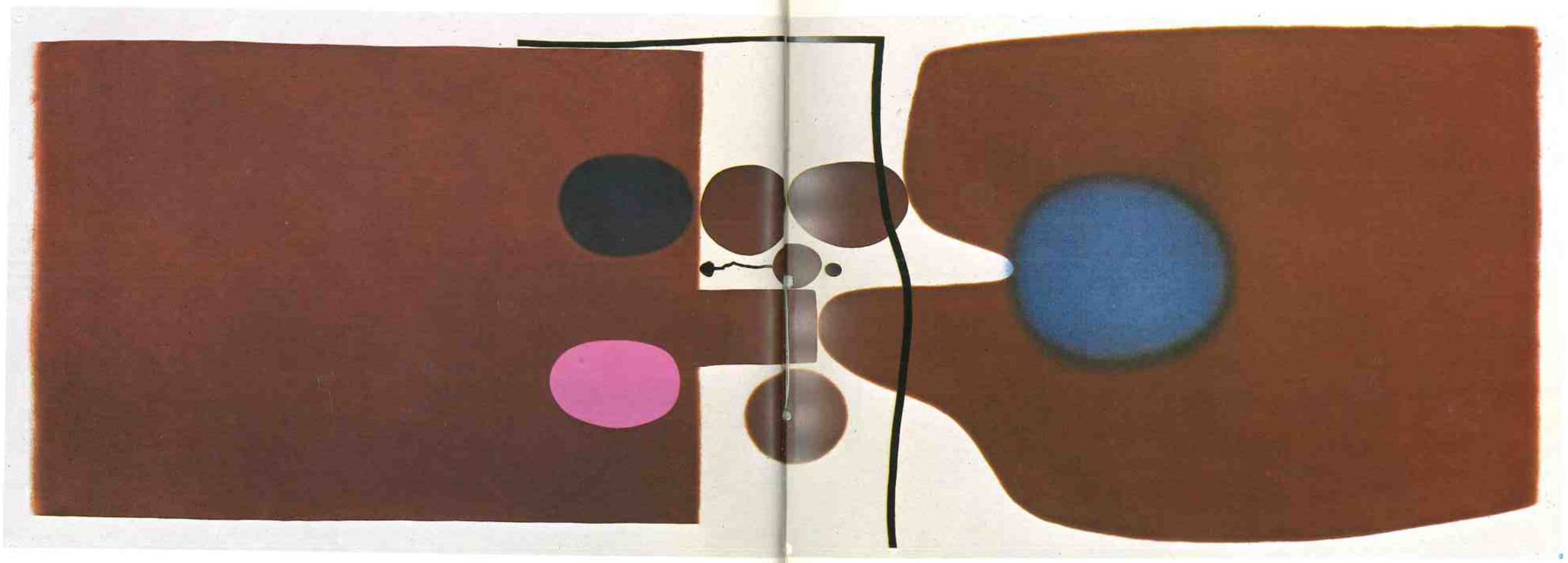
The owl of Minerva - 1978
etching and aquatint on copper plate, cm. 100x100 and 47x47
passed for printing 1978
printed in three colours
Magnani paper cm. 100x100
edition of 90 with 15 artist's proofs



acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 72x141
visto si stampi 1979
stampa a tre colori
carta Magnani cm. 88x165
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista
Stromboli - 1979
etching and aquatint on copper plate, cm. 72x141
passed for printing 1979
printed in three colours
Magnani paper cm. 88x165
edition of 90 with 15 artist's proofs

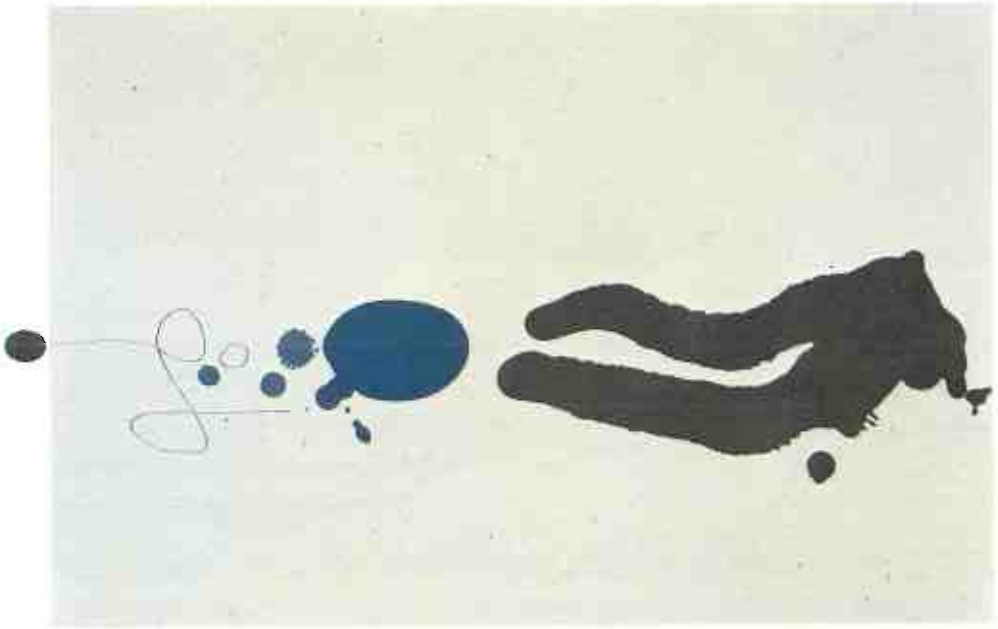


acquaforte e acquatinta, su rame cm. 100x100
visto si stampi 1978
stampa a due colori
carta Magnani cm. 160x112
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista
Brown image two - 1978
etching and aquatint on copper plate, cm. 100x100
passed for printing 1978
printed in two colours
Magnani paper cm. 160x112
edition of 90 with 15 artist's proofs



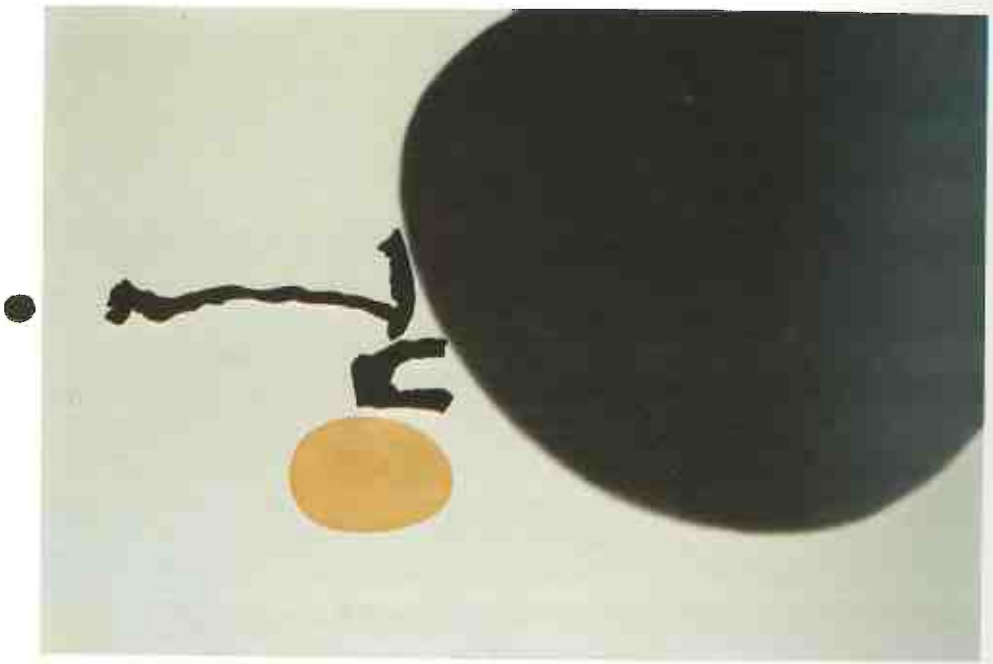
acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 70x200
visto si stampi 1980
stampa a cinque colori
carta Magnani cm. 84x260
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista
Villa dei misteri - 1980
etching and aquatint on copper plate, 70x200
passed for printing 1980
printed in five colours
Magnani paper cm. 84x260
edition of 90 with 15 artist's proofs

acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 22,5x17
visto si stampi 1981
stampa a due colori
carta Fabriano cm. 33x25,5 con collage di carta Japon
tiratura 80 esemplari e 15 prove d'artista
Punto di contatto 3 - 1982
etching and aquatint on copper plate cm. 22,5x17
passed for printing 1981
printed in two colours
Fabriano paper cm. 33x25,5 with a Japan paper collage
edition of 80 with 15 artist's proofs

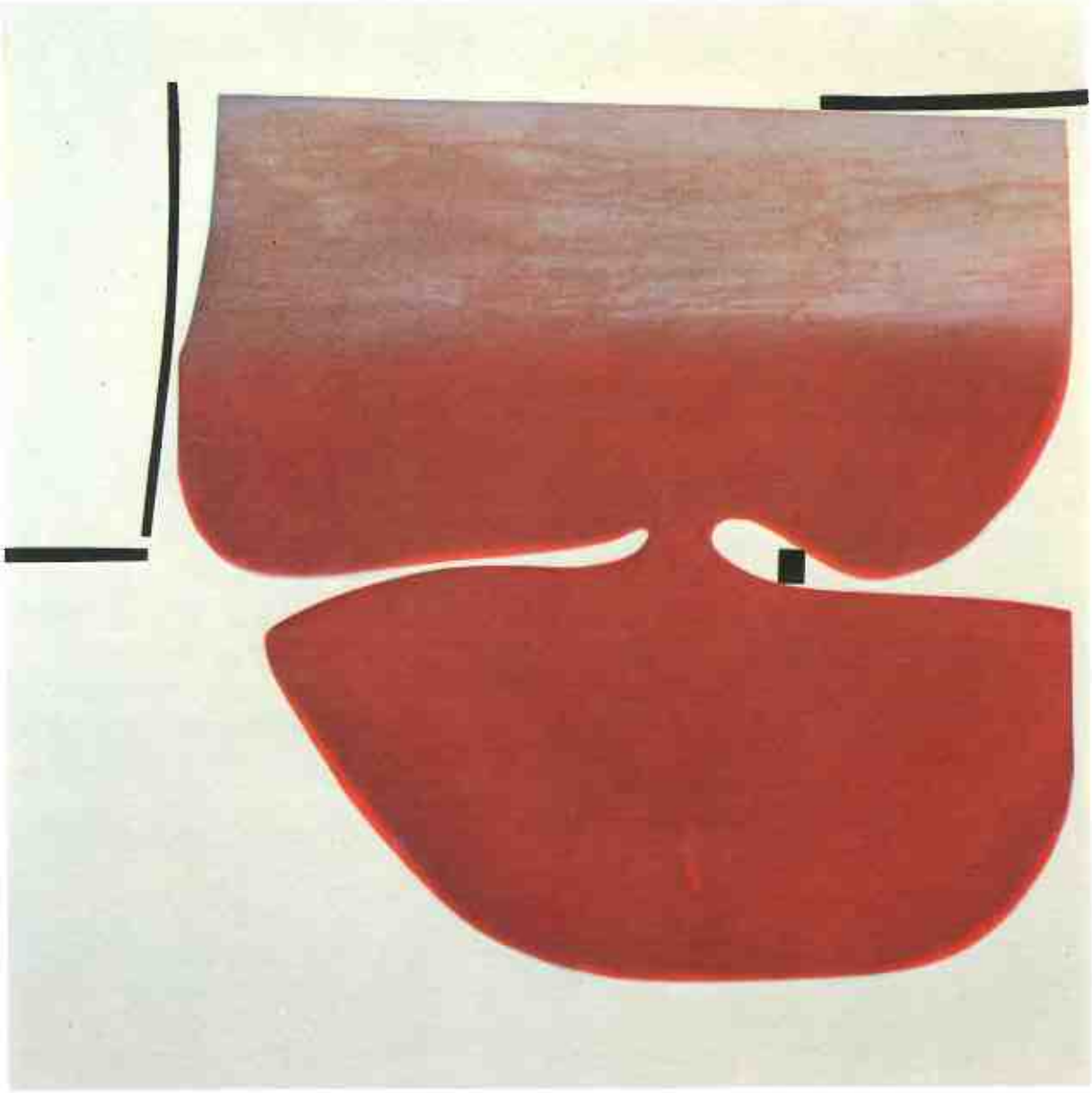


acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 39x59,5
visto si stampi 1976
stampa a due colori
carta Sant'Ilario cm. 51x72 con collage di velina grigia
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista

Punto di contatto 1 - 1982
etching and aquatint on copper plate, cm. 39x59,5
passed for printing 1976
printed in two colours
Sant'Ilario paper cm. 51x72 with a collage of grey tissue-paper
edition of 90 with 15 artist's proofs

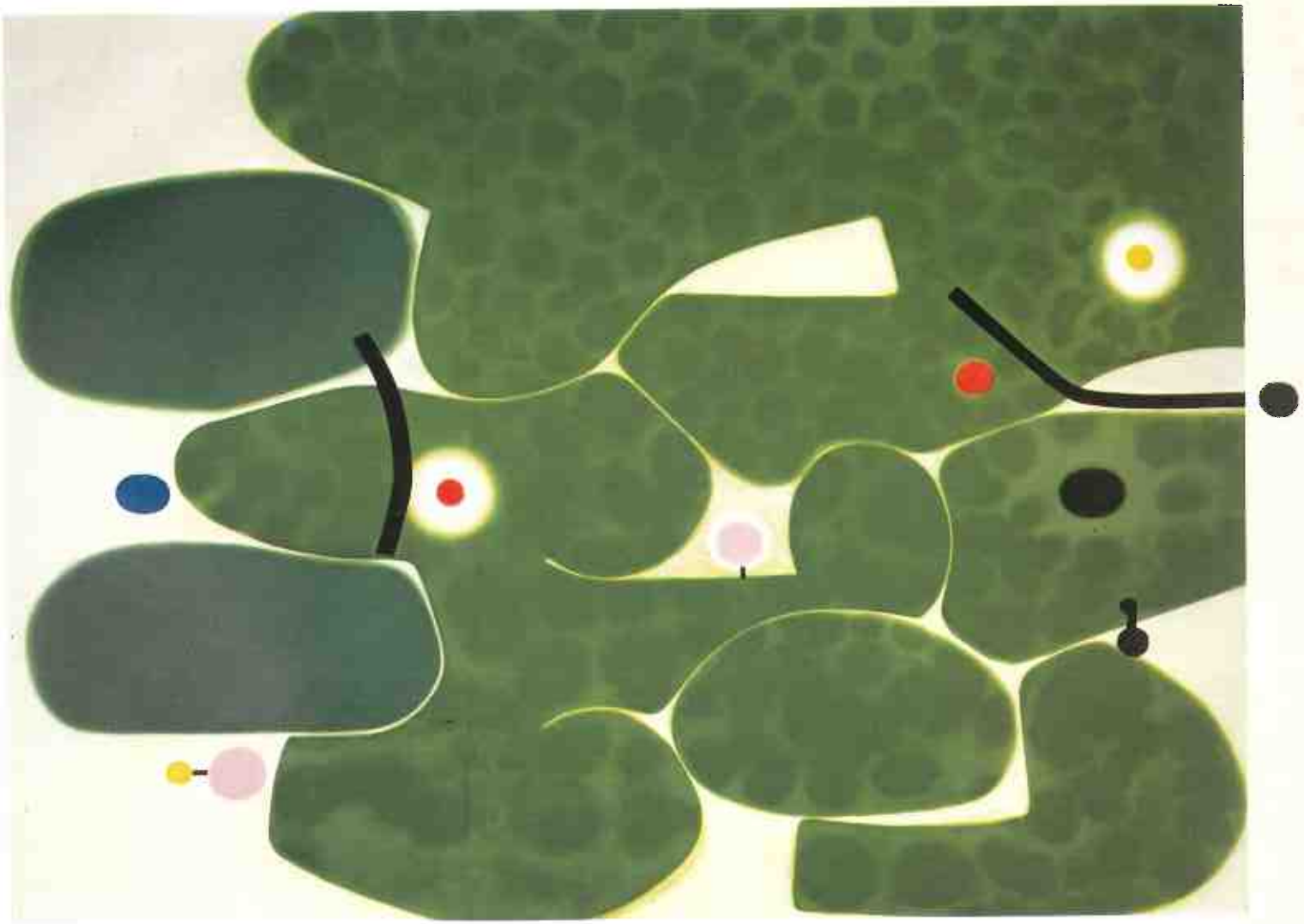


acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 30x42,5
visto si stampi 1982
stampa a due colori
carta Fabriano cm. 50x70 con collage di carta beige
tiratura 85 esemplari e 15 prove d'artista
Punto di contatto 5 - 1982
etching and aquatint on copper plate, cm. 30x42,5
passed for printing 1982
printed in two colours
Fabriano paper cm. 50x70 with a collage of beige paper
edition of 85 with 15 artist's proofs

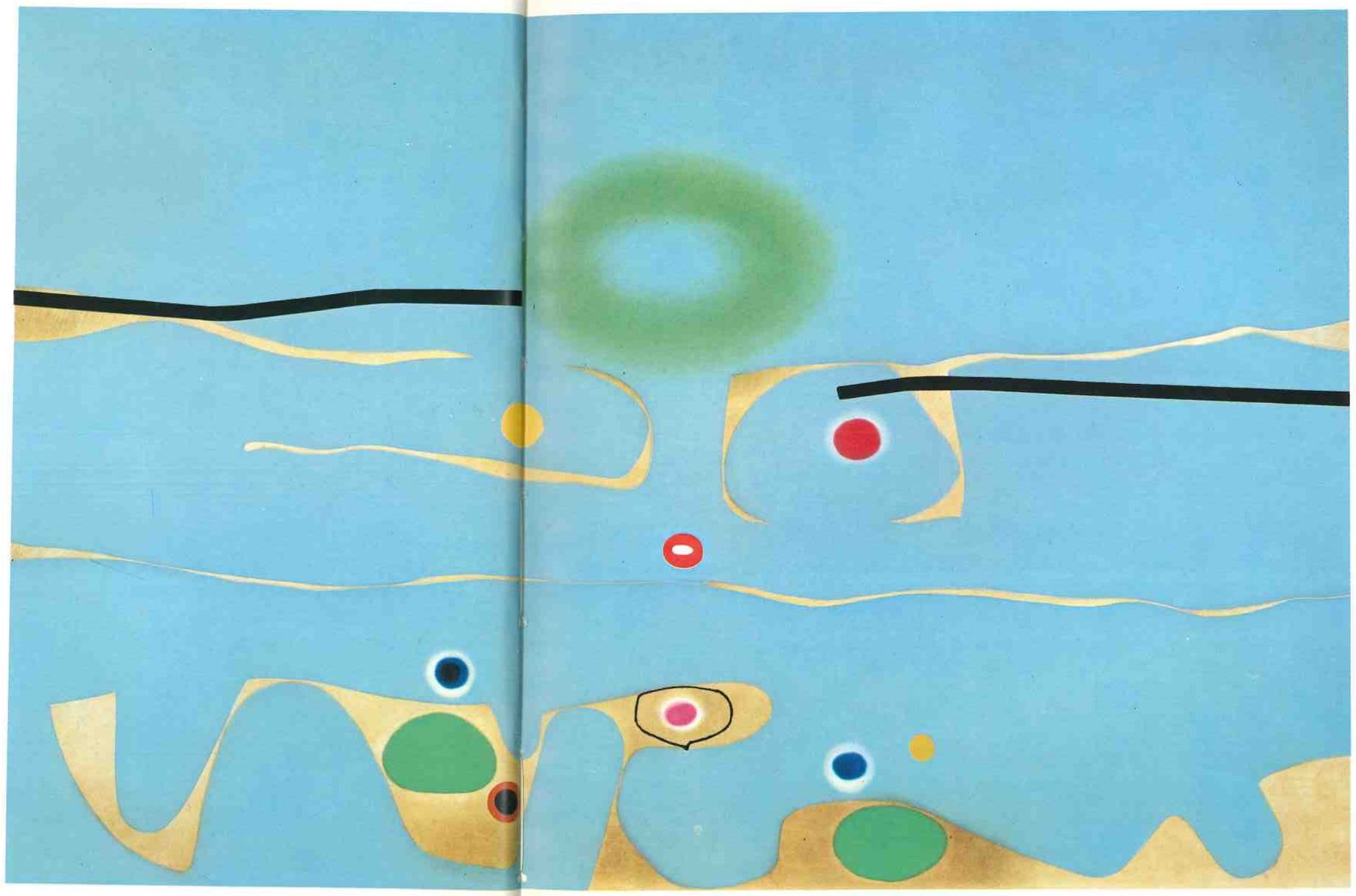


acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 79x79
visto si stampi 1982
stampa a tre colori
carta Magnani cm. 120x120 con collage di velina grigia
tiratura 85 esemplari e 15 prove d'artista

Senza titolo - 1982
etching and aquatint on copper plate, cm. 79x79
passed for printing 1982
printed in three colours
Magnani paper cm. 120x120 with a collage of grey tissue-paper
edition of 85 with 15 artist's proofs



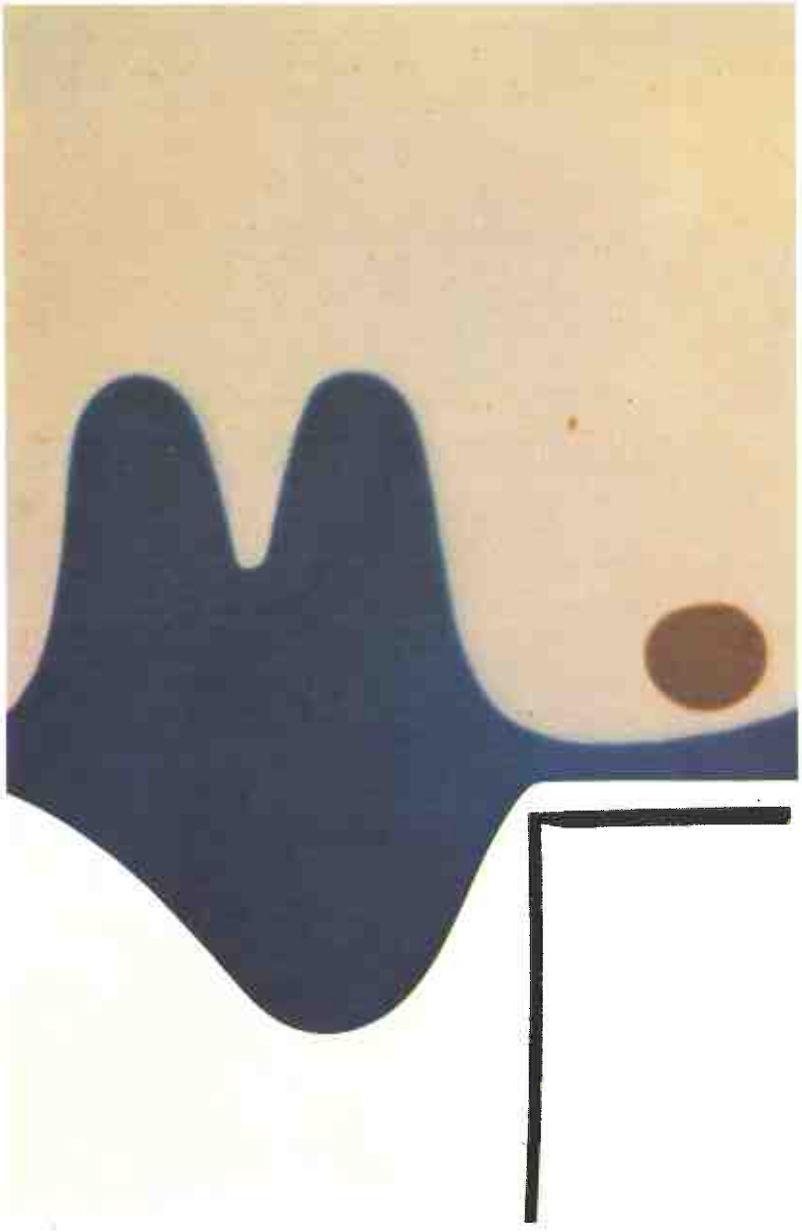
acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 100x136
visto si stampi 1980
stampa a sette colori
carta Magnani cm. 119x186
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista
Vigna Antoniniana - 1980
etching and aquatint on copper plate, cm. 100x136
passed for printing 1980
printed in seven colours
Magnani paper cm. 119x186
edition of 90 with 15 artist's proofs



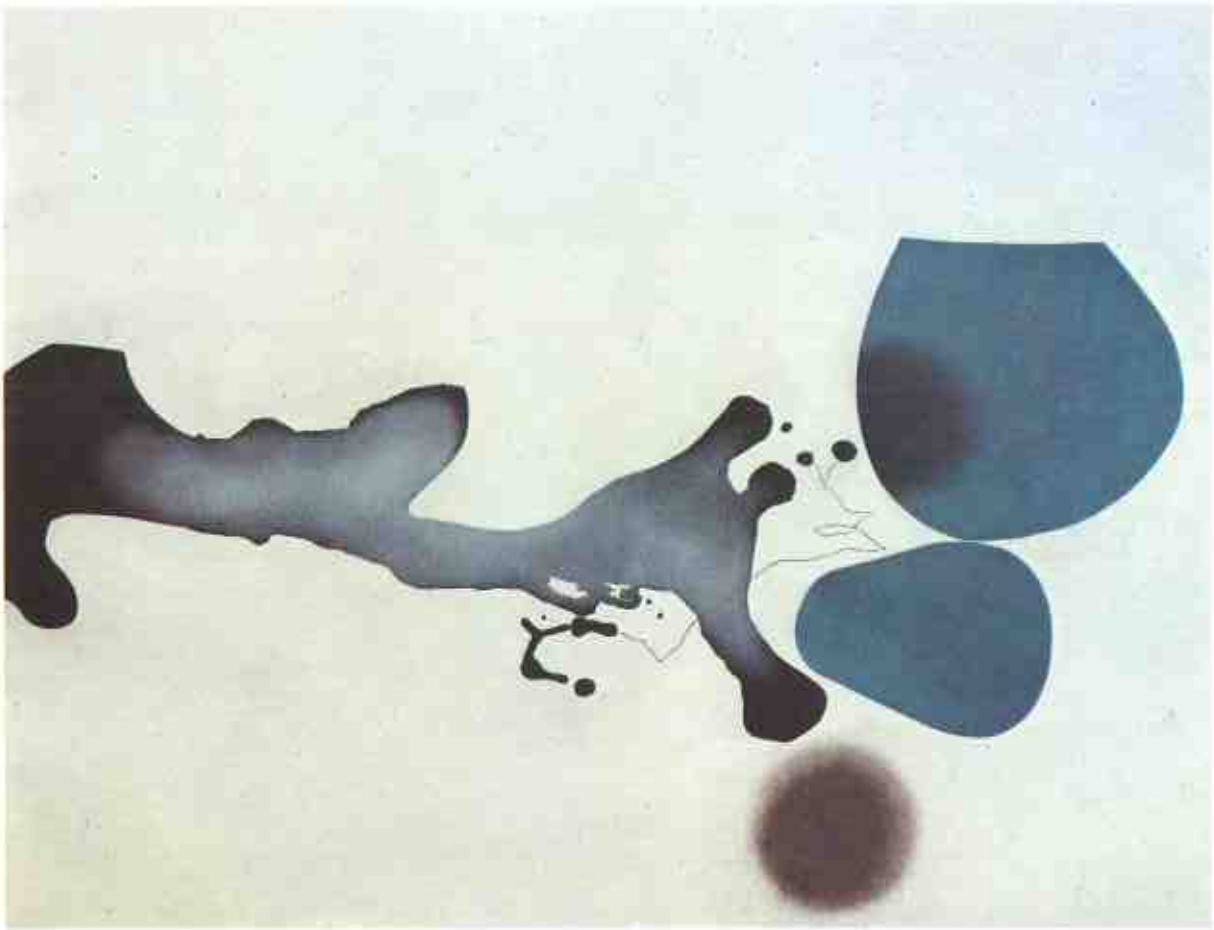
acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 109x169,5
visto si stampi 1982
stampa a dodici colori
carta Magnani cm. 130x245
tiratura 80 esemplari e 12 prove d'artista

Burning water - 1982
etching and aquatint on copper plate, cm. 109x169,5
passed for printing 1982
printed in twelve colours
Magnani paper cm. 130x245
edition of 80 with 12 artist's proofs

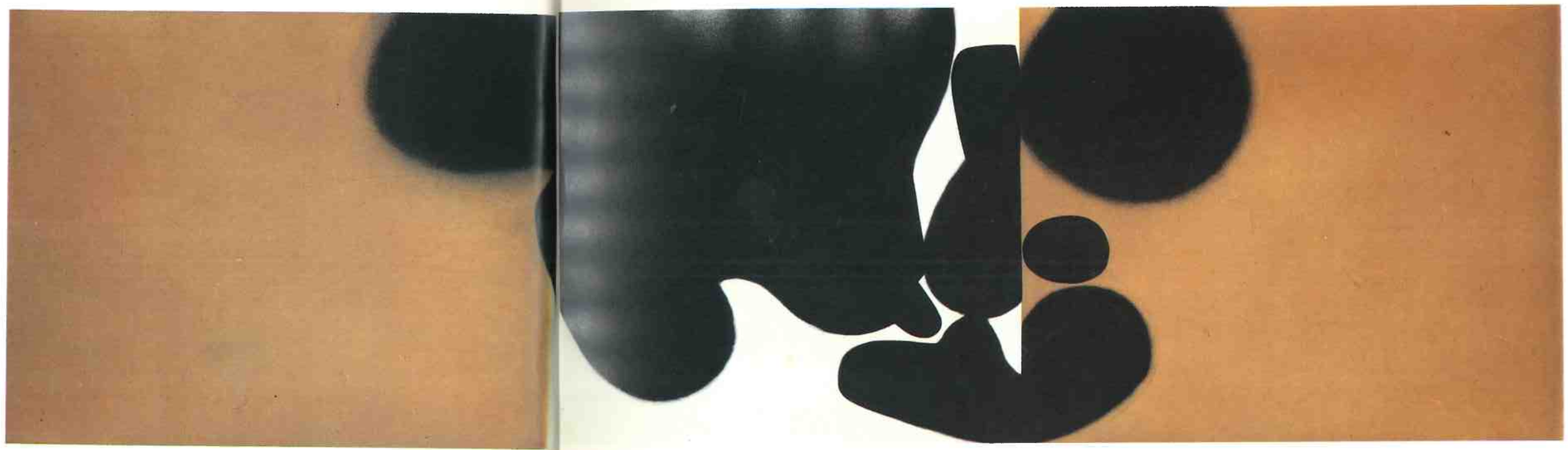
acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 20,5x54,5
visto si stampi 1982
stampa a due colori
carta Fabriano cm. 35x94 con collage di carta japon
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista
Senza titolo - 1982
etching and aquatint on copper plate, cm. 20,5x54,5
passed for printing 1982
printed in two colours
Fabriano paper cm. 35x94 with a japon paper collage
edition of 90 with 15 artist's proofs



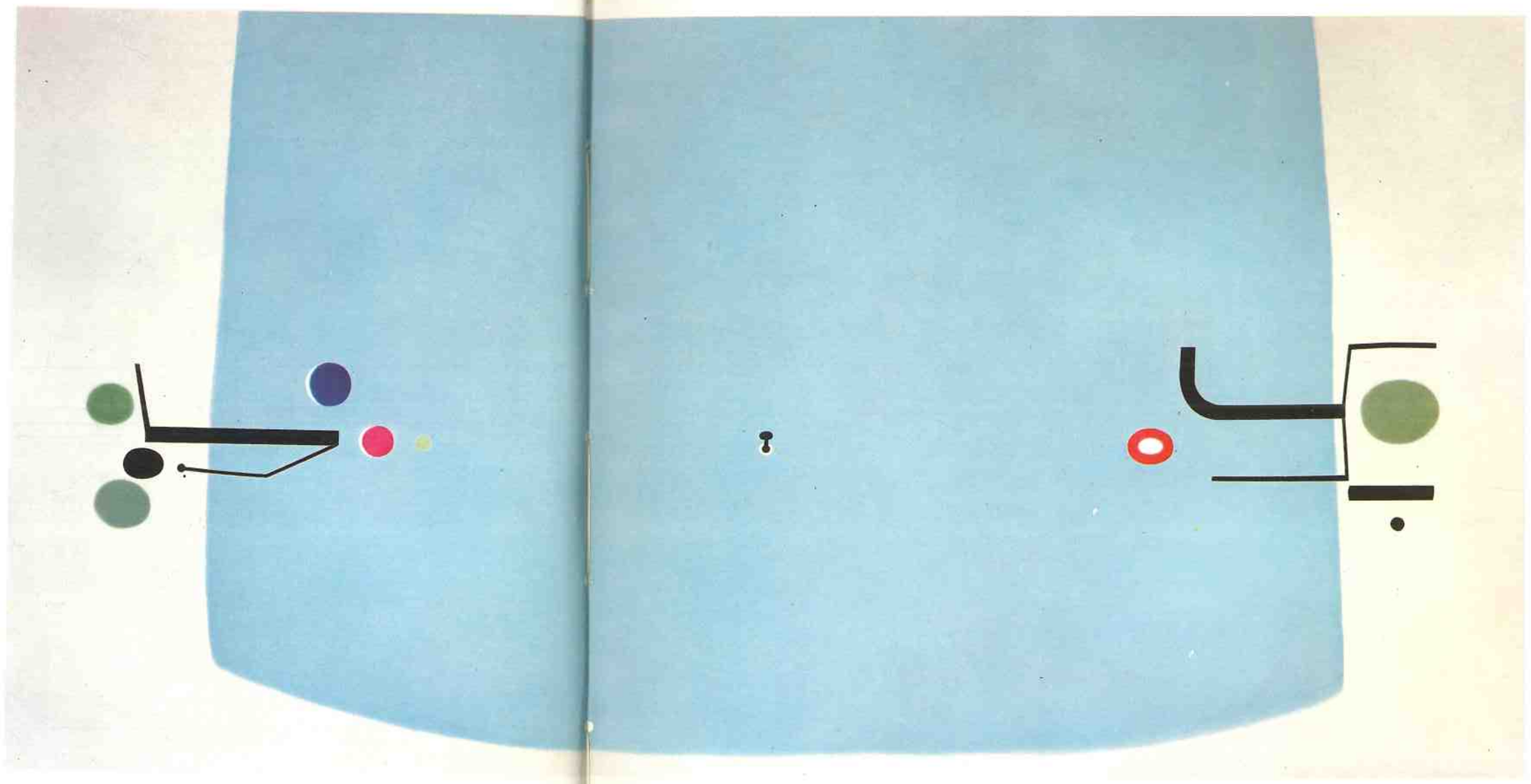
acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 50x39,5
visto si stampi 1982
stampa a tre colori
carta Fabriano cm. 69x93 con collage di velina grigia
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista
Il risveglio della psiche - 1982
etching and aquatint on copper plate, cm. 50x39,5
passed for printing 1982
printed in three colours
Fabriano paper cm. 69x93 with a collage of grey tissue-paper
edition of 90 with 15 artist's proofs



acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 59x77
visto si stampi 1982
stampa a tre colori
carta Magnani cm. 75x110 con collage di velina grigia
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista
Punto di contatto 2 - 1982
etching and aquatint on copper plate, m. 59x77
passed for printing 1982
printed in three colours
Magnani paper cm 75x110 with a collage of grey tissue-paper
edition of 90 with 15 artist's proofs

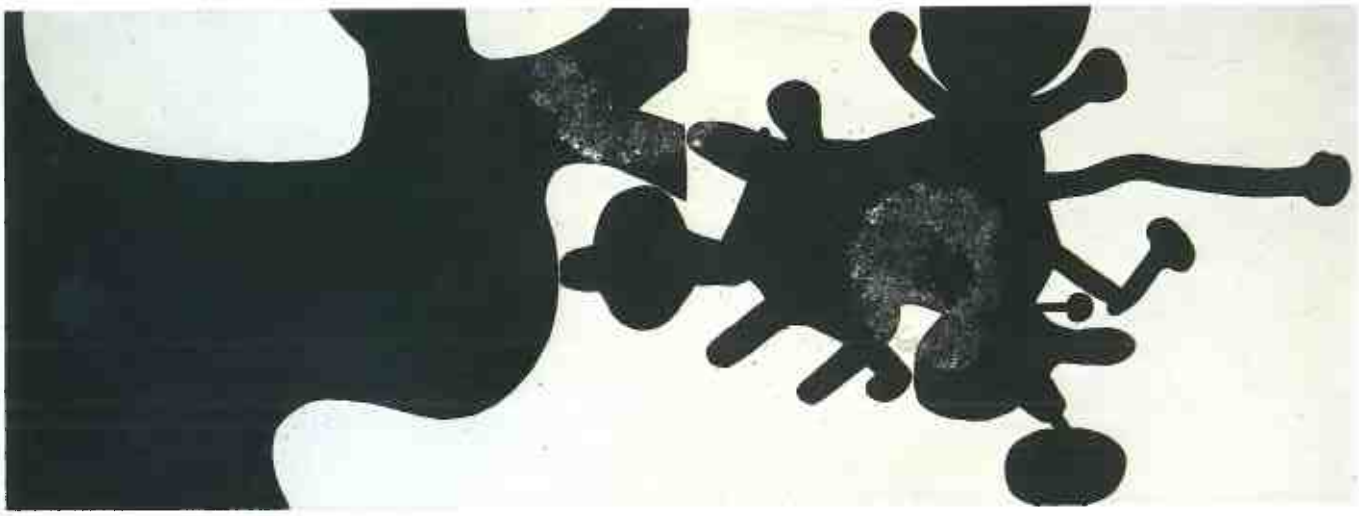


acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 56,5x199
visto si stampi 1982
stampa a due colori
carta Magnani cm. 73x245
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista
Punto di contatto 4 - 1982
etching and aquatint on copper plate, cm. 56,5x199
passed for printing 1982
printed in two colours
Magnani paper cm. 73x245
edition of 90 with 15 artist's proofs



acquaforte e acquatinta, su rame, cm. 100x200
visto si stampi 1982
stampa a nove colori
carta Magnani cm. 120x250
tiratura 90 esemplari e 15 prove d'artista

The space within - 1982
etching and aquatint on copper plate, cm. 100x200
passed for printing 1982
printed in nine colours
Magnani paper cm. 120x250
edition of 90 with 15 artist's proofs



acquaforte e acquatinta, su rame, 54,5x149,5
visto si stampi 1982
stampa in nero
carta Magnani cm. 76x200
tiratura 70 esemplari e 15 prove d'artista
Uomo e donna - 1982
etching and aquatint on copper plate, cm. 54,5x149,5
passed for printing 1982
printed in black
Magnani paper cm. 76x200
edition of 70 with 15 artist's proofs

VICTOR PASMORE

Victor Pasmore è nato a Chelsham in Inghilterra nel 1908. Suo padre era un noto medico e specialista di malattie mentali.
Fu educato a Harrow senza peraltro ricevere una specifica istruzione accademica nel campo dell'arte. Nel 1927 si trasferì a Londra dove mantenne per dieci anni un impiego presso un locale Ufficio Governativo. Durante questo periodo si impegnava a dipingere nelle ore libere dei week-end, frequentando contemporaneamente corsi serali di arte.
La prima fase della sua pittura, prevalentemente paesaggistica, si svolse sotto l'influenza degli impressionisti inglesi e francesi. A Londra venne presto a contatto con artisti fauvisti, cubisti e astratti e per parecchi anni Pasmore investigò attivamente le possibilità estetiche di questi movimenti. Negli anni 1934/36, tuttavia, si volse ancora all'impressionismo e riprese i suoi studi di arte classica.
Dal 1938, abbandonato definitivamente l'impiego governativo, si dedicò completamente alla pittura. Dopo una breve esperienza post-impressionista ed un rinnovato interesse per l'espressione rivoluzionaria cubista — che lo condusse tuttavia ad un vicolo cieco nella evoluzione del suo processo pittorico — la sua iconografia divenne puramente astratta.
Chiamato a dirigere, dal 1954 al 1961, i corsi di pittura nella Facoltà di Arte dell'Università di Newcastle, Pasmore ebbe modo di esperimentare le sue teorie sull'arte astratta in stretta connessione con l'insegnamento. Adottando una posizione analoga a quella di Paul Klee nella Baushaus, si pose il compito di ricercare le possibilità di un processo morfologico intrinseco nella pittura e introdusse un nuovo corso che chiamò "The developing process".
Nel 1951 aveva eseguito un mural per il Festival of Britain: in tale occasione aveva avuto modo di incontrare architetti e venire a contatto con concetti dell'architettura moderna. Realizzò quindi una serie di constructions astratti, mentre veniva formulando le sue teorie di una sintesi delle arti visuali, teorie che gli valsero l'invito a far parte, dal 1954, come architectural designer, di una commissione di architetti per la progettazione della new town Peterlee. La più importante e significativa realizzazione in questa area rimane il "Peterlee Pavillon", opera intesa come una sintesi dell'espressione architettonica, della scultura e della pittura.
Dal 1964 Victor Pasmore si è di nuovo dedicato interamente alla pittura come strumento per riproporre e ampliare la sua tesi di una morfologia pittorica. Diringendo la sua pittura in un fluido processo in diretta opposizione a quelle delle sue constructions, ha trovato nel mezzo grafico un congeniale medium di espressione.
Dal 1966 vive e lavora a Malta, alternando la sua residenza con frequenti viaggi e soste a Londra.

VICTOR PASMORE

Born in 1908 in Chelsham, England, the son of a distinguished doctor and mental specialist, Victor Pasmore was educated at Harrow, but had no àcademic art training. In 1927 he moved to London where he was empleyed in Local Gevernment Service for ten years. During this time he practised as a week-end painter and studied at night schools. Pasmore began at an early age as a landscape painter under the influence of, first the English and later the French impressionists. But his move to London soon brought him into contact with Fauvist, Cubist and abstract developments and for several years he attempted to follow in those directions. However, the radical change of this outlook proved to be premature and between 1934/36 he returned to impressionism and a renewed study of classical art.

In 1938 Pasmore became a full-time painter which enabled him to concentrate on the study of painting in depth. By 1944/46 he had moved to Post-Impressionism and finally in 1946/47 to a reassessment of Cubism.

But this more penetrating involvement with Cubist revolutionary theory led to an impasse in the development of his representational work. As a result in 1947/48 he began to experiment in terms of purely abstract form in painting.

Appointed from 1954 to 1961 as Director of the Department of Painting in the School of Fine Art, University of Newcastle, Pasmore was able to reinforce these experiments in conjunction with teaching. Adopting a standpoint analogous to that of Paul Klee at the Bauhaus he set himself the task of investigating the possibilities of intrinsic morphological development in paingting and introduced there a course of studies which he called "The Developing Process".

In 1951 a commission to paint a mural for the Festival of Britain brought Pasmore into contact with architects and modern architecture. Under this influence he began to make abstract architectural constructions and developed ideas about synthesis in the visual arts; ideas which were followed by his appointment as architectural designer at Peterlee, one of England's New Towns. A unique feature of this Area is the abstract "Peterlee Pavilion" which Pasmore designed in 1970 as a synthesis of architecture, scupulture and painting.

After a period of concentration on architectural construction Pasmore has, since 1964, returned to painting as a means of extending his pictorial mophology. Directing his painting towards a fluid process in direct opposition to that of construction he has found a fruitful medium in Graphics.

In 1966 Pasmore acquired a house and studio in Malta. He also has residence in London, where much of his recent work has been produced.

Editrice
Via Marco De Marchi, 1
20121 Milano
tel: 02/650603

Via de' Delfini, 16
00186 Roma
tel: 06/6792811