

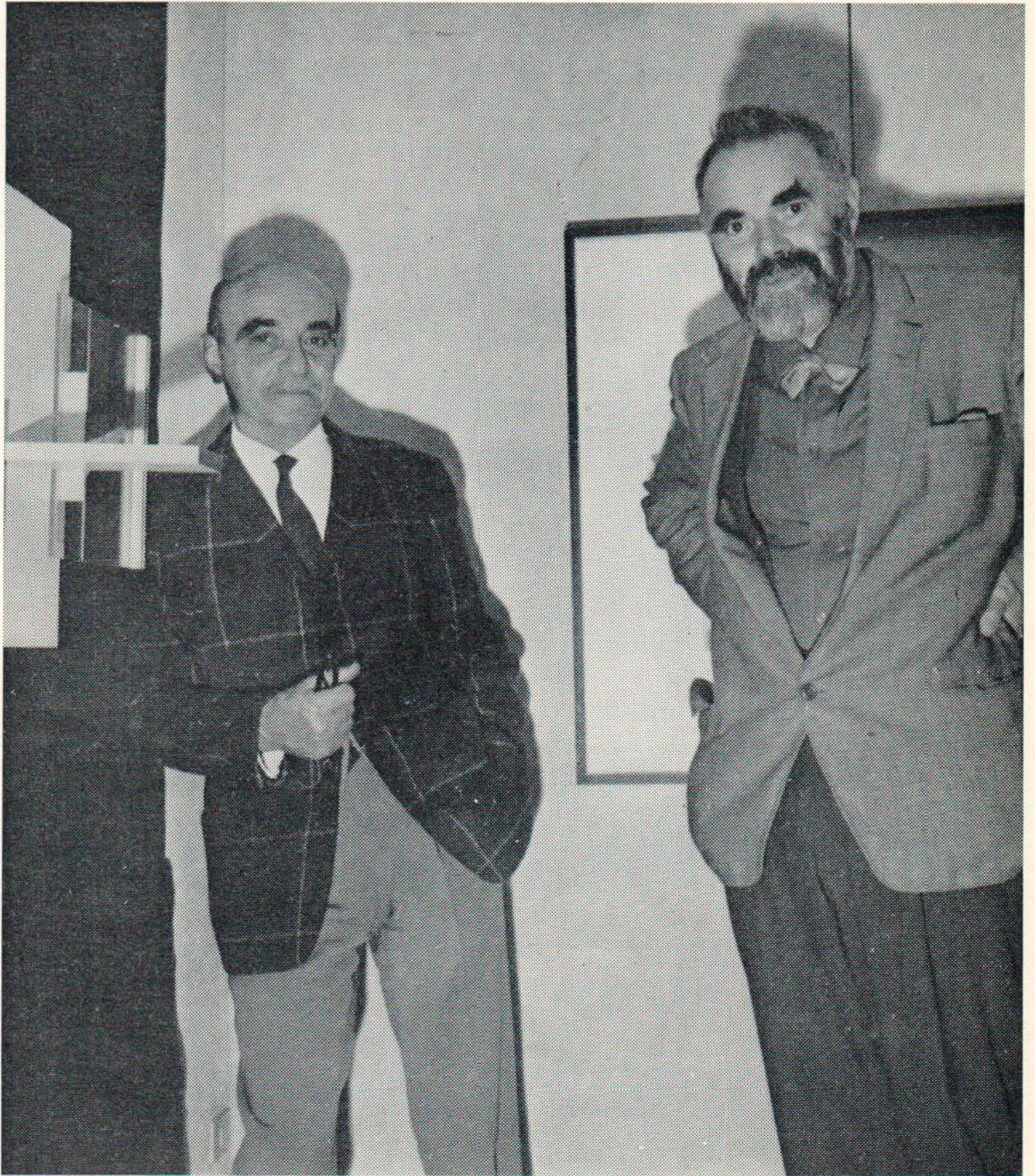
18

lorenzelli
arte

notiziario
news and comments



victor pasmore 1962



Fontana, Pasmore - Milano

Questa mostra vuole essere un omaggio all'amicizia che mi lega ormai da venti anni a Victor Pasmore; una conoscenza concretizzata in cinque esposizioni — nel 1964, nel '72, nel '74, nel '77, ed oggi — ma soprattutto cementata da una profonda stima reciproca.

« Le avanguardie sono un fenomeno tipico dei paesi culturalmente arretrati»: la frase, di Giulio Carlo Argan, è violenta e apodittica, ma anche indiscutibilmente vera. La « fuga in avanti » di un gruppo di intellettuali decisi ad assumere il ruolo di punta di diamante di chissà quale rivoluzione culturale non appartiene a quelle società, come quella inglese, in cui status sociale e modello culturale convivono e procedono parallelamente, avendo risolto le loro contraddizioni ormai da molti decenni.

La breve introduzione può aiutare a capire il percorso artistico di Victor Pasmore, che per molti versi potrebbe essere assunto a paradigma di una « via inglese » all'arte.

Non è, in lui, il furore giovanile che rende vecchi a trent'anni, né l'estro prodigioso dell'intuizione balenante e bruciante, ma una meditata e solidissima fiducia nell'arte, maturata silenziosamente in lunghi anni di considerazioni, di osservazioni, di opere.

Il costante, quotidiano avvicinamento all'essenza della cosa artistica si legge agevolmente anche nelle sue notizie biografiche: le scuole serali di pittura tra gli anni Venti e Trenta, l'associazione alle compagnie artistiche di Londra, la frequentazione attenta, ma cauta, delle novità, soprattutto francesi, del continente, le prime esposizioni, sembrano ripetere il percorso culturale che ogni buon pittore inglese aveva compiuto da due secoli a questa parte.

E, forse, proprio questa lentezza costruttiva è una delle garanzie intrinseche del lavoro di Pasmore, in cui non si ritrovano macroscopici pentimenti o irrimediabili cadute espressive, e dove invece non è mai assente quella sottile qualità, che si fa strada nascostamente attraverso lo sguardo dello spettatore: una qualità mai gridata, ma sotterranea, nascosta,

interiore, che si lascia scoprire poco a poco, che non si lascia esaurire, consumare in una fiammata di effimero entusiasmo.

La maturità di Pasmore si misura anche nelle scelte lungamente ponderate, nelle verifiche continue del proprio lavoro, come quando, a cavallo degli anni Trenta, ritenne prematura per la propria opera un'adesione intellettuale alle più avanzate espressioni artistiche d'importazione: il ritorno ad una sorta di impressionismo gli permise infatti di sperimentare tutte le possibilità espressive di una pittura tonale, alla ricerca — apparentemente paradossale — della ridefinizione delle « condizioni obiettive in opposizione a ciò che sembrava l'estremo soggettivismo dell'arte moderna ».

Anche quando, dopo la guerra, l'orizzonte artistico sembrò allargarsi enormemente, dilatarsi all'infinito, Pasmore dei maestri seppe ritenere non il superficiale spunto formale, ma l'intimo processo creativo. Per questo, se da un lato si può dissentire da Michel Seuphor quando, nel 1962, annovera i lavori di Pasmore nella « discendenza di Mondrian », dall'altro non si può non notare che il procedimento interno, l'intenzione della ricerca può essere assimilata al *modus operandi* del pittore olandese. Oggettività, universale, sintesi sono parole ricorrenti nel lavoro di Pasmore, soprattutto negli anni Cinquanta, ma sbaglia chi le associa ad un atteggiamento meccanicamente razionale: la sintesi tridimensionale ed architettonica — ricerca tipica di quegli anni —, la purezza del segno e della linea sono frutto, in Pasmore, di intuizione poetica, a volte addirittura di crepuscolare lirismo. Per questo l'abito di neo-costruttivista già allora gli andava stretto, come ha ben notato, nel 1964, Gillo Dorfles: « ... nulla di freddo, di pedantesco, di "precostruito" in quest'uomo poetico, lirico, e, in fondo, acutamente sentimentale, che è giunto al rigore attraverso il "pathos" piuttosto che attraverso il raziocinio ».

Oggi questo sentimento sembra acuito e liberato: perdute certe durezza geometriche, la linea si espande sulla superficie, scandendo ritmi eccentrici e

modulandone gli spazi con una grazia compositiva fuori dal comune. Inutile cercarne i padri e i riferimenti: Pasmore non è etichettabile in alcun modo, se non con l'inutile tautologia che lo vede riferito soltanto a se stesso. Di fatto, l'artista inglese è tutt'altro che privo di referenti artistici, ma in lui gli stimoli espressivi che possono essere venuti vuoi dal Costruttivismo o dal Neoplasticismo, da Picasso come dall'arte orientale, sono fusi ed assimilati a tal punto da produrre un « quid » affatto nuovo o, meglio, assolutamente originale ed unico.

Lo spazio, dunque, è l'indagine privilegiata di Pasmore: lo spazio progettato e lo spazio intuito che diventano tutt'uno. Così, se una certa euforia dell'immediato dopoguerra lo spingeva verso esiti e risultati di materiale costruzione spaziale — non si devono dimenticare le numerose commissioni, a partire dal 1950, per pitture e rilievi murali in edifici pubblici — nelle opere recenti l'idea di spazio sembra rifluta in una dimensione privata, per certi versi concettuale. Ma non esistono cesure col lavoro di quegli anni, perché Pasmore « non facit saltus »: la continuità è infatti caratteristica precipua del suo lavoro, per cui diventano inutili distinzioni nette tra frase astratta o figurativa (questa, comunque, abbandonata sin dai tardi anni Quaranta), o tra momento costruttivista ed astratto-lirico. Lo spazio di Pasmore si è fatto bidimensionale, mentale, definito — non confinato — dal territorio della pittura: la superficie è ora l'infinito entro cui si verificano le possibilità della pittura, ed in cui Pasmore ha concentrato la propria riflessione poetica.

« ... Mi piace — ha detto — che l'opera si sviluppi liberamente attraverso il mio controllo ». In questa apparente contraddizione — libertà/controllo — è il nucleo dell'opera di Pasmore: grandi forme-colore si dilatano sulla superficie, colate quasi informali si dispiegano sulla tela, mentre tra il blu predominante si accendono piccoli globuli neri, rossi, gialli, che ne controbilanciano il peso; oppure la linea traccia arabeschi, quasi un pentagramma impazzito

(spesso queste opere si intitolano appunto « Linear Symphonies »); eppure il controllo dell'artefice si intuisce, quando non si vede. Nulla accade a caso, neppure il bizzarro ghirigoro tracciato sulla superficie dal colore lasciato libero di scorrere, perché anch'esso obbedisce alle leggi della casualità.

Ecco allora che il controllo esercitato dall'artista-demiurgo, non va inteso in senso meramente razionale, quanto piuttosto come comunione col mezzo, come intuizione tattile delle possibilità espressive di segno, linea, colore, superficie. « Vision and design » aveva detto Elda Fezzi a proposito di Pasmore, nel 1970, e ci pare abbia colto nel segno. Nell'organizzazione spaziale della superficie pittorica, infatti, a forme definite e costruite — sempre comunque dotate di una certa autonomia dispositiva, data dalla composizione del colore, o dalla grana e dalla fattura del supporto, si contrappone l'intervento del caso, con il tranquillo irrompere della colata cromatica, l'artista è dietro, olimpica divinità che muta il corso delle cose, ma che nel contempo non può fermare il Fato.

Dunque, le antinomie in Pasmore si fondono: intuizione e analisi, controllo e libertà, razionalità ed istinto, appartengono alla sua opera, e non possono essere analizzate « in vitro », singolarmente, senza il pericolo di scardinare irrimediabilmente l'unità espressiva dell'artista inglese, che per tutto l'arco del suo percorso, senza curarsi di mode e tendenze, ha cercato di raggiungere questa difficile capacità di sintesi.

« Avant-garde movements are a typical phenomenon of culturally backward countries ». This statement of Giulio Carlo Argan's is violent, self-evident, and of course unquestionably true.

This « flight to the fore » by a group of intellectuals determined to play the role of the cutting edge of heaven knows what cultural revolution is certainly not characteristic of societies, like the English, in which social status and cultural models go hand in hand, their contradictions having been settled long ago.

This brief introduction may be of some assistance in appreciating Victor Pasmore's artistic development, which in many respects may be taken as a model of the « English way » to art. In Pasmore one will not find the sort of youthful frenzy which ages the artist at 30, nor the prodigal fancy of dazzling and burning intuition, but rather thoughtful and unshakable confidence in art which quietly matured during long years of consideration and observation of works of art. His constant daily contact with the essence of art can easily be deduced also from biographical material: his evening courses in painting in the twenties and thirties, his association with artistic circles in London, his watchful but cautious attitude towards new trends on the continent, especially in France, and his earliest exhibitions, all seem to repeat the cultural journey that every good English painter has taken for the last two centuries.

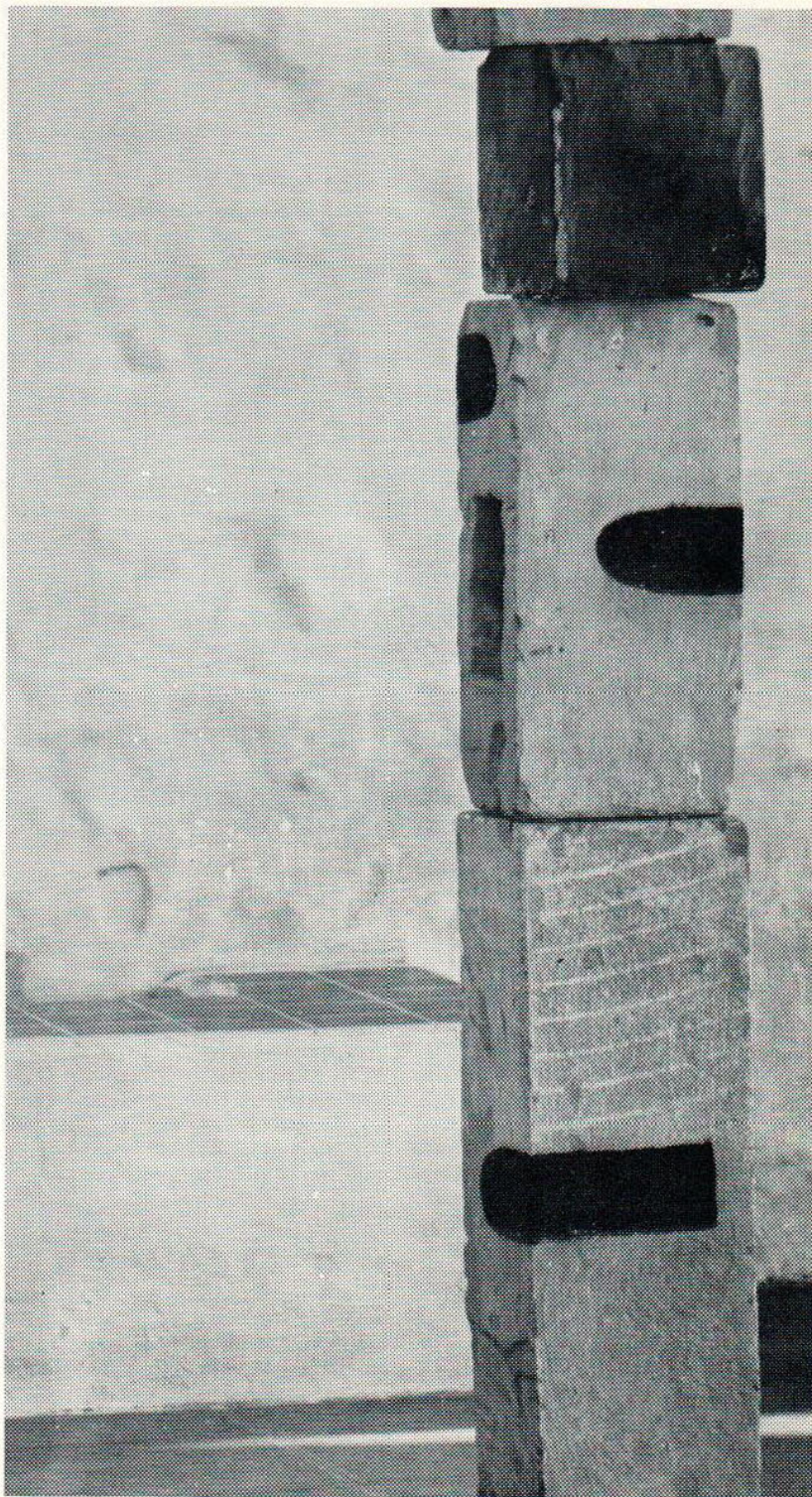
This slowness of development may be one of the intrinsic guarantees of Pasmore's work, in which one does not find macroscopic changes of direction or irremediable losses of expressive power; work that never lacks a subtle quality which, unperceived, advances on the spectator through his gaze: a quality never asserted with a shout but kept subterranean, concealed, internal, coming to light little by little and never consumed or burnt out in a blaze of ephemeral enthusiasm.

Pasmore's maturity can also be measured in his long-pondered choices, in his continual critical examination of his own work, as when, in the late twenties and early thirties, he considered it premature for his

work to commit himself intellectually to the most advanced expressions of art then being imported: this return to a sort of impressionism enabled him, in fact, to experiment with all the expressive possibilities of tonal painting in an apparently paradoxical search for a redefinition of the « objective conditions as opposed to what seemed to be the extreme subjectivism of modern art ». Even when, after the war, the artistic horizon seemed to widen enormously and expand unceasingly, Pasmore was able to retain not the superficial formal ideas of the masters but their intimate creative processes. It is for this reason that while one might on the one hand differ with Michel Seuphor when, in 1962, he included Pasmore's works among those « descended from Mondrian », on the other hand, one cannot help noticing that his internal procedure and the direction of his research is comparable to the *modus operandi* of the Dutch painter. Universal objectivity and synthesis are recurrent words in Pasmore's work, especially in the fifties, but it would be a mistake to associate them with a mechanically rational attitude: three-dimensional and architectonic synthesis — research work typical of those years — purity of sign and line in Pasmore are the fruit of poetic intuition, at times even of twilight lyricism. This is why, even in those years, the neo-constructivist shoe did not quite fit, as Gillo Dorfles perceived in 1964: « ... there is nothing cold, pedantic, or "preconstituted" in this poetic, lyrical and, at bottom, acutely sentimental man, who has achieved rigour through "pathos" rather than through any rational approach ». Today this sentiment seems to have become sharper and freer: with the loss of a certain geometrical hardness, his line expands over the surface, marking out eccentric rhythms and modulating his spaces with uncommon compositional grace. There is no point here in seeking out his models and his reference points: no label will stick on Pasmore, unless it be the useless tautology which would have him refer only to himself. Actually, this English artist is anything but devoid of artistic referents, but in his case

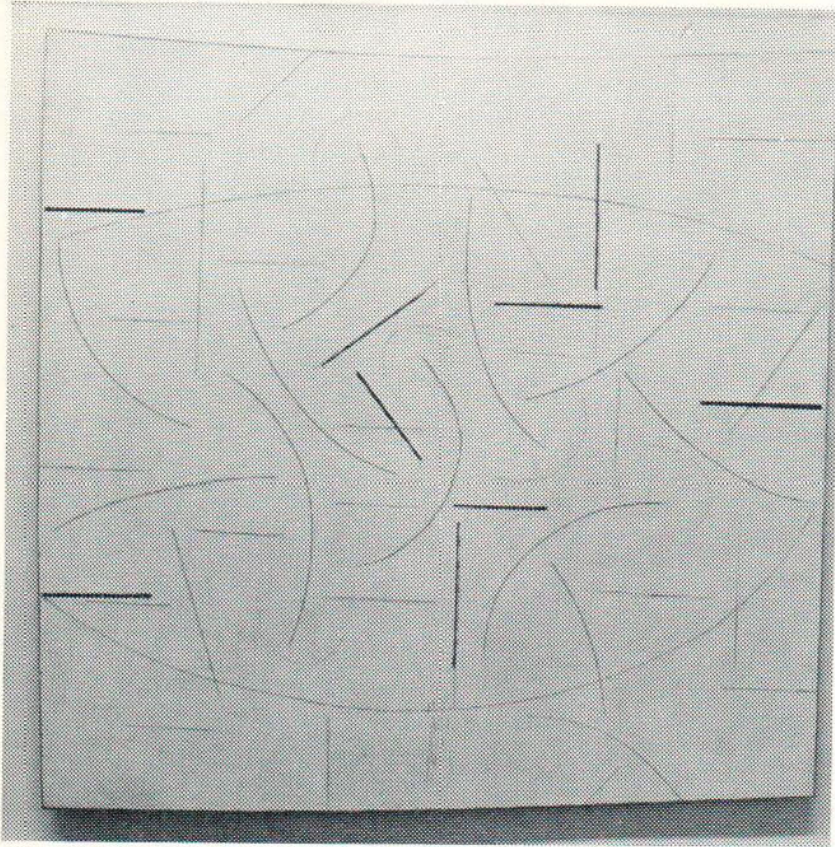
the expressive stimuli which may have come from either Constructivism or Neoplasticism, from Picasso as well as from oriental art, are fused and assimilated to such an extent that they produce something completely new or, rather, absolutely original and unique. Space, then, is Pasmore's privileged field of research: a planned and intuited space which becomes all of a piece. Thus, if a certain euphoria current in the immediate post-war period drove him towards the results and outcomes of material spatial constructions — one must not forget his many commissions, beginning in 1950, for paintings and wall reliefs in public buildings — in his more recent works the idea of space seems to have flowed back into a private and, in certain respects, conceptual dimension. But there are no breaks with the work of those years, because Pasmore « *non facit saltus* »: continuity is, in fact, the fundamental characteristic of his work, so that it is useless to make sharp distinctions between abstract or figurative phases (which, in any case, he abandoned in the late forties), or between his constructivist and abstract-lyric moments.

Pasmore's space has become two-dimensional, mental, and defined — not confined — by the territory covered by his painting: his surfaces are now the infinite within which the possibilities of painting are tested, and in which Pasmore has concentrated his own poetic image. Pasmore has said, « ... I prefer the work to develop freely through my control ». In this apparent contradiction — freedom/control — lies the heart of Pasmore's work: large patches of form-colour dilate on the surfaces, almost informal drippings spread on the canvas, while amidst the predominant blue, small black, red and yellow globules light up and counterbalance its weight. Or the line traces arabesques — almost a crazed pentagram (not surprisingly, these works are often called "Linear Symphonies"), and yet the artificer's control can be sensed, though not seen. Nothing happens by chance, not even the bizarre doodle traced on the surface with paint left free to flow, because it too obeys the laws



Scultura - Malta 1976

alcune testimonianze



7 - 1964

of chance.

Consequently, the control exercised by the artist-demiurge should not be taken in a merely rational sense, but rather as a communion with the medium, as a tactile intuition of the expressive possibilities of sign, line, colour, and surface. « Vision and design » was the way Elda Fezzi put it in referring to Pasmore in 1970, and as we see it, this hits the nail squarely on the head. In arranging space on the surface of a painting, in fact, the artist stands in the background, an Olympic divinity who changes the course of events but cannot stop fate. Indeed, counterbalancing definite and constructed forms — forms, however, enjoying a certain operational autonomy conferred by the composition of the colour or by the grain and workmanship of the support — is the intervention of

chance with the quiet invasion of trickling paint.

Consequently, the antinomic elements in Pasmore fuse: intuition and analysis, control and liberty, rationality and instinct, are all part of his work and cannot be analyzed separately without the danger of irremediably unhinging the expressive unity of this English artist who, throughout his artistic life, without caring about trends and tendencies, has sought to acquire this difficult capacity for synthesis.

With this exhibition I wish to express my regard for a friendship I have shared with Victor Pasmore for the last twenty years, an acquaintance which grew closer during five expositions in 1969, 1972, 1974, 1977, and today, and which is now founded on profound mutual esteem.

La personalità di Victor Pasmore è certo una delle più singolari, e anche delle più ardue da situare nel panorama della pittura contemporanea: chi volesse circoscrivere l'artista tra i costruttivisti — anzi tra i neo-costruttivisti — sarebbe vittima d'un grave abbaglio: nulla di freddo, di pedantesco, di « preconstituito » in quest'uomo poetico, lirico, e, in fondo, acutamente sentimentale, che è giunto al rigore attraverso il « pathos » piuttosto che attraverso il raziocinio. Ma chi, per contro, volesse includerlo tra gli epigoni di certo post-cubismo, alla Nicholson, sbaglierebbe ancora di grosso: se gli influssi di Ben Nicholson sono evidenti nella sua pittura (a partire circa dal 1950 quando assieme a Ben Nicholson e a Barbara Hepworth venne a fare parte del « clan » di St. Ives), è però anche vero che si tratta di influssi del tutto estrinseci: il ricorso a certe sagome sghembe, che evitano la rettangolarità del dipinto, l'uso di certe inserzioni lineari che ricordano frammenti d'anfore e di vasi, l'adozione frequente del rilievo e del foglio di masonite graffito, così caro a Nicholson; ma sono particolarità tecniche piuttosto che affinità creative. Allora se vogliamo veramente comprendere l'arte di Pasmore, dovremo rifarci più addietro, all'epoca di certi suoi delicatissimi paesaggi del 1947 (come « The Gardens of Hammersmith ») a certe sue estenuate nature morte, dove la natura, attentamente e amorevolmente studiata, si trasforma in mero pretesto per le successive strutturazioni di spirali, di labirinti magici. Ecco: un dipinto come « The Snowstorm » del 1950 (con il suo motivo a spirali bianche e nere) contiene già molte delle future esperienze di Pasmore, che, stranamente, ricompaiono in talune recentissime opere (come nel « Linear Development, N. 7 » o nel « Blue Development » 1964) qui esposte, dove appunto l'uso di linee spezzate, — paraboliche, ellittiche spiraliformi — ripropone l'antico amore di Pasmore per questa scarna ma hogarthiana vicenda geometrica.

Ma tra i dipinti a spirale del 1950 e quelli attuali c'è di mezzo un importante periodo che non possiamo trascurare: un periodo d'inteso lavoro

(iniziato attorno al 1-935) durante il quale l'artista abbandonò per un certo tempo ogni sollecitazione romantica, ogni piacevolezza del segno, per giungere alla severa e addirittura meccanizzata modulazione d'un'arte del tutto diversa, basata su elementi in plexiglas, perspex, formica, e legno, e composti tridimensionalmente a formare aeree ma ben calibrate costruzioni d'una geometria trasparente e crudele.

È, codesto, il periodo « architettonico » nell'arte di Pasmore, il periodo in cui, come dicevo, solo estrinsecamente egli s'accosta a certa arte concreta svizzera, a certo costruttivismo olandese. L'accostamento è solo apparente: in Pasmore (come possiamo vedere nei tre rilievi qui esposti) permane anche nel rigore delle sue composizioni in materie plastiche, una indefinibile aura di candido stupore, che dà alle sue opere quel senso dell'indeterminato e dello assurdo quasi sempre assente in quelle dei costruttivisti « autentici ».

In effetti, la sottomissione da parte dell'artista a questi moduli severi derivava, credo, da una duplice motivazione: quella di sottoporsi ad una sintassi ferrea che ripulisce le sue opere da ogni precedente impressionismo pittorico e, altrettanto importante, quella di scrutare i misteri della terza dimensione, anzi d'una tridimensionalità volta a superare se stessa, attraverso le trasparenze della materie plastiche che spesso conferiscono all'opera una insolita « ambiguità percettiva ».

Ecco, dunque, perché, oggi che Pasmore è padrone assoluto di entrambe le maniere, potremo finalmente veder accordarsi e fondersi tra di loro i diversi filoni attraverso i quali l'artista si è tracciato il suo percorso, fino a raggiungere — in una meditata e tranquilla grandiosità compositiva — l'attuale fase di calibrata e al tempo stesso stranamente emotiva creatività.

1964

gillo dorfles

The personality of Victor Pasmore is certainly one of the most difficult to place in the panorama of contemporary art: anyone attempting to confine him to the constructionists — or rather — to the neo-constructionists — would be gravely in error: nothing of the cold, the pedantic, the « preconceived » can be found in this man so poetic, so lyrical, and after all deeply sentimental, whose discipline has been achieved through « pathos » rather than by reason. He who conversely would include Pasmore among the exponents of the so-called post-cubism « alla » Nicholson would be even more gravely mistaken: if the influence of Ben Nicholson is evident in his work (beginning at around 1950, when together with Ben Nicholson and Barbara Hepworth he was part of the St. Ives « Clan ») it is also true that this influence is completely extrinsic: the recourse to certain oblique forms that cause for the lack of rectangularity in a painting, the use of certain linear insertions that suggest fragments of ancient vases, the frequent use of relief constructions and gravure, so common to Nicholson: are all technical details rather than creative affinities.

If then we really want to understand Pasmore's art, we must go back even further to the time of certain delicate landscapes (like « The Garden of Hammersmith » - 1947) and to certain of his sophisticated still-lives, in which nature, carefully and lovingly studied, is transformed into a mere pretext for his later spiral structures and magical labyrinths. For example: a painting such as « the Snowstorm » - 1950, (with its black and white spiral motif) already suggests a great deal of Pasmore's future experiences, which strangely reappear in several of his recent works (as in « Linear Development, N. 7 » or « Blue Development », 1964) exhibited here, where, the very use of broken lines, parabolic, elliptical, spiral formations recall Pasmore's old love for Hogart's « line of beauty ».

We must not, however, overlook the important period of Pasmore's art which lies between his spiral paintings and his most recent work: a period of intense labor (beginning in 1953)

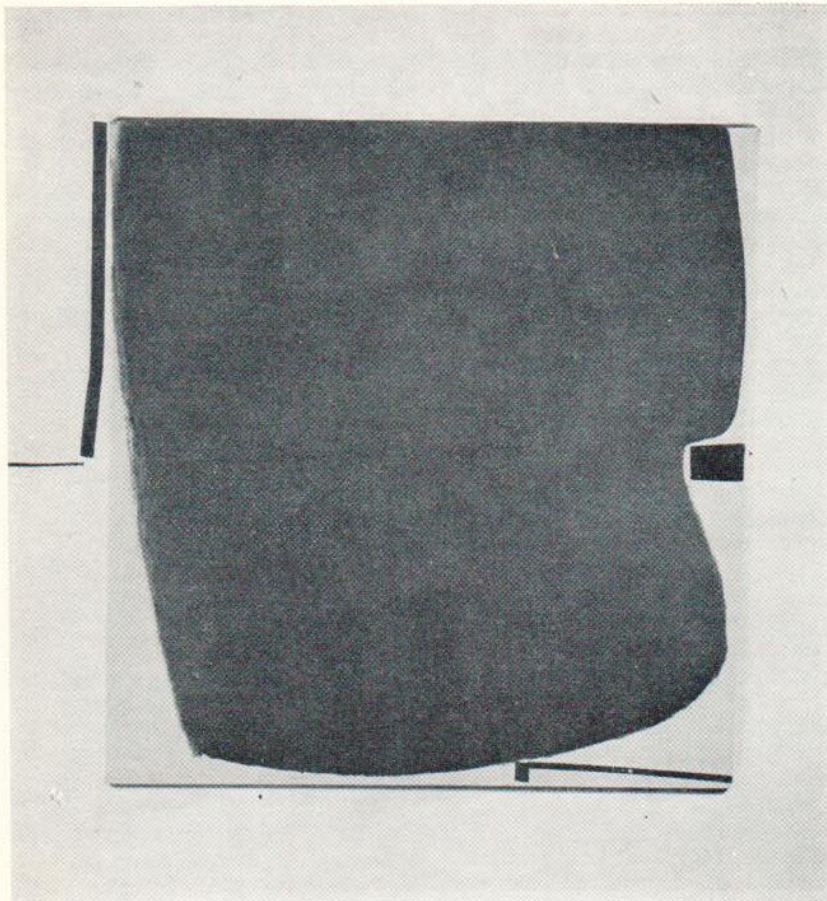
during which time the artist abandoned, for a certain period of time, all romantic allusions, and all figurative signs in order to arrive at a severe and outright mechanical modulation of a completely different expression, based on elements in plexiglass, perspex, formica and, wood, tri-dimensionally composed to form aerial but well calibrated constructions in a transparent but severe geometric fashion.

This is the « architectural » period of Pasmore's art, the period in which, as previously stated, he approaches only extrinsically certain aspects of Swiss concrete art or Dutch constructiveness. The resemblance is only fleeting: in Pasmore (as can be seen from the three relief constructions on exhibit here) there permeates, even among his compositions in plastic, an undefinable aura of candid and overwhelming astonishment, that always lacks in the work of « authentic » constructivists. In fact the submission on the part of the artist to these severe forms derives, I feel, from a double motive: that of submitting himself to an inflexible syntax in order to purify his works of all previous picturesque impressionism, and, equally important, that of scrutinizing the mysteries of the third dimension — or rather — third dimensionalism turned to surpass itself by way of transparent plastic materials that often bestow an unusual « perceptive ambiguity » to the works.

For these reasons today, that Pasmore is the absolute master of both techniques, we are able, finally to witness the reconciliation and fusion of the various threads which have brought him along his way to achieve — in a carefully thought out, peaceful and grandiose composite — the present period of well balanced and at the same time strangely emotive creativity.

1964

gillo dorfles



1 - 1962

... i margini entro cui Pasmore si muove sembrano stretti, ma è bene dire subito che, nonostante certi apparenti influssi, dentro questi margini Pasmore si muove e si afferma con caratteri fortemente personali. Sfugge all'eleganza intellettuale di St. Ives per un incanto più sottile di spontanea modulazione; si libera dagli schemi precostituiti delle scacchiere di Mondrian per un'invenzione più lirica in cui il fervore del raziocinio concede spazio più fertile all'emozione. Per cui l'idea si svolge a una progressione di semplificazioni, ora per spirali ora per frammenti di curve che si inseguono e gettano una singolare tramatura di linee dinamiche al di sopra di uno spazio bianco folgorante, divenuto un cielo

immenso che rende grandiosi quei vibranti tracciati a labirinto. Sembrano diagrammi scientifici, ma in effetti pulsano come profondi ritmi e si diramano per forti propagazioni spaziali. Un filo, una ragnatela nitissima che si avvolge su di sé con inquieta lentezza, e all'improvviso, per abolizione di qualche ostacolo alla percezione lirica, ecco un punto collocato in un dato modo nello spazio come un diapason percosso, cui risponde una risonanza inattesa grave e scura d'immagine incognita.

1974

Marco Valsecchi

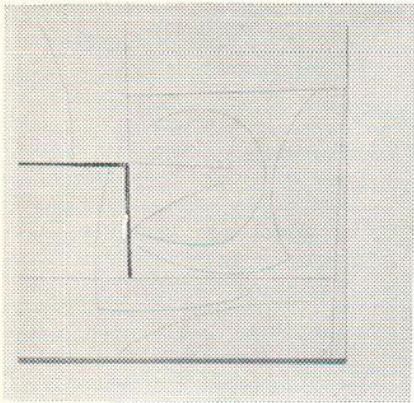
The limits within which Victor Pasmore moves seem rather narrow. But it should be said at once that notwithstanding certain apparent influences, within these limits this great artist moves about and asserts himself with highly personal traits. He escapes the intellectual elegance of the St. Ives clan with the much more subtle charm of his spontaneous modulations; he throws off the preconstituted schemes of Mondrian's canvas in favour of a much more lyrical inventiveness in which fervid ratiocination is impregnated with emotion.

Thus, his idea develops along a line of simplification, sometimes with spirals, at other times with fragments of curves. These elements follow one another, casting up a singular mesh of dynamic lines above a dazzling white space which becomes an immense sky. Here the vibrating labyrinthine tracings grow to grandiose proportions.

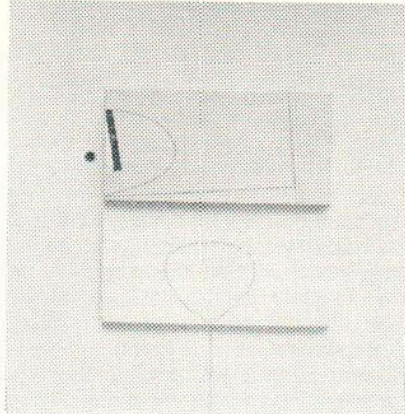
Although they look like scientific diagrams, actually they pulse with deep rhythms and ramify vigorously into space. A thread, fine as a spider's web, wraps around itself, restless but slow, and all of a sudden, owing to the removal of some obstacle from the lyrical perception of the design, there appears a point, placed somehow in space like a tuning fork which, struck, gives forth the unexpectedly deep and dark tone of an enigmatic image.

1974

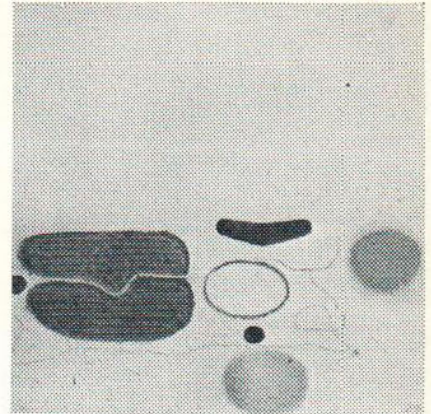
Marco Valsecchi



6 - 1964



20 - 1977



18 - 1977

... ma oggi Pasmore ha raggiunto una tale maturità da poter spiegare tutto quello che in precedenza aveva fatto e dare così una insospettabile unità a tutto il lavoro della sua vita... in lui ragione e follia, che sconvolgerebbero noi, rimangono tranquillamente insieme in fertile armonia.

1957

Anton Ehrenzweig

... il linguaggio nonostante l'austerità del suo vocabolario è usato da V. Pasmore intuitivamente razionalmente e come evocazione per produrre degli oggetti fisici di raffinata bellezza allo scopo di attuare una forza emotiva indefinita di arte classica.

1960

Ronald A. Davey

... nel campo geometrico puro, V. Pasmore; le cui pitture a rilievo devono essere annoverate tra le opere più degne d'attenzione nella discendenza di Mondrian « penetrando sempre più avanti nel centro delle cose » dice Pasmore « si può trovare la ragione della loro autodeterminazione; attraverso le strutture più semplici si rivela lo spirito essenziale... lo spirito libero dell'arte si afferma nella costruzione... muovere al centro delle cose significa pensare oggettivamente e al livello delle cose fondamentali ».

1962

Michel Seuphor

... non c'è ambiguità circa l'attitudine di V. Pasmore nel suo lavoro: è onesto, mite ed intransigente... questo è possibile poiché tratta ogni esperimento stilistico con una grande serietà e si sforza di penetrare le sorgenti del lavoro di ogni pittore che studia ed ammira...

1962

Jasia Reichardt

It is inevitable that a painter living in Pasmore's time should also be concerned with the new theories of mathematics and descriptions of the physical universe. In Pasmore's new paintings there are lines which he calls «irrational spaces» like scribbles. He seems to be concerned here with topological statements, inclusions and exclusions, homeomorphisms, unilateral surfaces, and so forth. Perhaps this is a similar break for the painter as the break between the serialists and the new musicians who only give loose, general instructions. Pasmore's «irrational spaces» are instructions about what to do with a particular type of space.

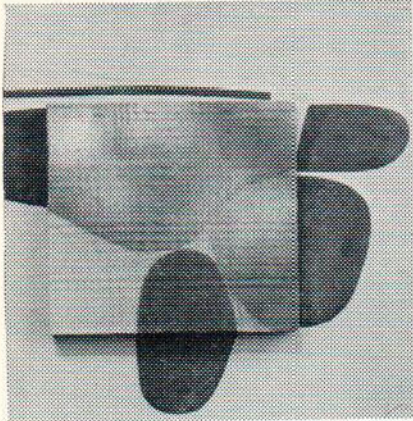
1968

Dennis Duerden

... V. Pasmore non dà l'impressione di essere arrivato ad una soluzione finale dei problemi spaziali che lo tormentano. Resta un sperimentista ma nessun artista del nostro tempo ha perseguito obiettivi con tale integrità, e una tale indifferenza per le ricompense materiali promesse, ad un pittore dotato di un simile talento e di una tale sensibilità.

1964

Herbert Read



16 - 1976

Nella sua ampia esperienza, estremamente significativa per le aperture universalistiche nei campi della pittura, scultura e architettura, Pasmore rivela una grande individualità di ricerca, al di là dei programmi e delle mode sia estetiche che tecnologiche. E non è facile, con tante ricorrenti ideologie che pesano sul fare artistico odierno, trovare oggi altrettanta libertà di «vision and design» quale quella espressa da questo grande artista nell'equilibrio di ricchezza intuitiva e armonia ideale, di immaginazione e ragione.

novembre 1970

Elda Fezzi

In tutti i suoi periodi, Victor Pasmore ha sempre saputo utilizzare sapientemente ogni elemento generatore dei suoi intendimenti estetici per raggiungere l'incantesimo probatorio del suo profondo sentimento poetico.

Per una specie di misterioso musicalismo, rinsalda strettamente fra di loro disparità di metodi e di programmi che superano in creatività precetti dimensionali articolati dalle regole esatte dei suoi interventi personali nel campo infinito dell'astrattismo. L'arte intera di Pasmore è lo specchio magico della sua esistenza. Con i suoi riflessi

raggianti, i suoi periodici richiami all'ordine, i suoi continui e sensibili raffronti, i suoi costanti ma pur logici e necessari cambiamenti di rotta.

maggio 1973

Alberto Sartoris

You have discovered the object where
you could find no trails
when our tomb was sleeping
and the other prophets.
Then the lute sounds broken and
by no means we can know
you looked deep inside close to
the sound of a magic tune.
Now that euclid's gone away
only a blue-black development
gives one two or three movements.
Ideograms of an apocalyptical wisdom
became a writing not to read
and sings not to write,
free from noise and absence.

At the end there is a coloured image,
an inexpressible tale
to which our syllables do not respond.
In a huge sea-wood fed with copper
burned the green and orange, framed
by coloured stones
since in the primary order of nature
the words are like leaves, old brown
leaves, painted, your forms spreading.

1973

Zeno Birolli

... voir de plus près l'oeuvre de
Victor Pasmore, c'est aussi revoir
l'histoire de l'art contemporain. En
effet, il ne s'est pas seulement
contenté de peindre, mais partant de
l'impressionnisme, il a cheminé
doucement parmi de nombreux
mouvements qui ont été étudiés
et pensées...

... depuis 1964, Pasmore est retourné
à la peinture, passant tour à tour
d'un constructivisme sévère, à un
langage plus informel: celui des
spirales, des arcs de cercle, des lignes
dessinées presque instinctivement,
tous ces éléments étant disposés dans
le vide ou dans des formes
circulaires, pures ou pointillées,
ouvertes ou fermées. Modifiant et
précisant sa pensée au cours du
temps, l'activité de Pasmore reste
incessante. Sans doute, sa contribution
la plus importante à l'art de

l'après-guerre se définit-elle par
l'intégration des arts et l'exploration
constante des propriétés organiques
des formes abstraites.

1974

Paule Poussele

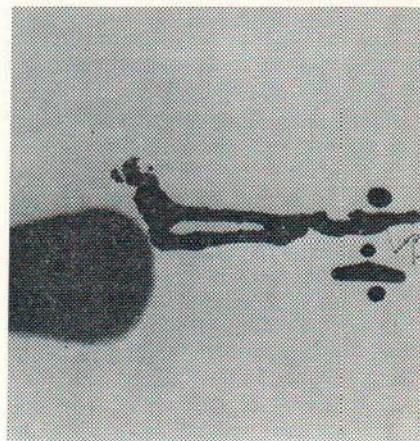
È il caso di ritornare ancora una volta sulla potenza evocatrice che l'opera non figurativa di Pasmore possiede riprendendo in esame l'autentico spazio mentale che egli definisce in una purezza che risulta essere rigore lirico e slancio emotivo con una coerenza di rimandi, di metafore quasi, di desinenze simili a quelle di un archetipo. Si è come immersi in una nuova dimensione, in una realtà che ci abbraccia facendoci ritrovare il senso delle origini; il trascorrere del tempo e, unitamente a ciò, la continuità della vita, il suo fluire alla stessa stregua di come queste linee, questi segni astratti si affidano allo spazio. Un ritorno alle origini dunque che può equivalere alla scoperta di una traccia lasciata secoli e secoli addietro da una mano sospinta dal desiderio di comunicare, di scrivere una lingua ancora senza alfabeto...

...eccoci dunque di nuovo al punto di partenza, a quello spazio che è evocato dalla linea, dal segno. Eccoci, nella concretezza di un dato, al di sopra ed al di là della metafora. L'assoluto diviene relativo e viceversa. È come una voce che si trasforma in canto, che si tramuta in eco per ritornare a dirci qualcosa rendendoci partecipi di qualcosa che accade, che è accaduto, che accadrà.

1980
Luigi Lambertini
(2rc editrice milano)

... l'arte porta in sé i germi della perennità ma non senza incessanti trasformazioni ed il lavoro dell'artista è un processo in continuo sviluppo. Nel tentativo di esaminare, sia pure brevemente, l'esperienza artistica di Pasmore, nel corso di un periodo attivissimo che dura da circa cinquanta anni, ritorno inevitabilmente all'idea della trasformazione. Il lavoro di Pasmore non si evolve — questo termine suggerisce un movimento verso un'unica direzione — ma cambia continuamente in una successione di metamorfosi che hanno, in momenti diversi, costernato, meravigliato e rallegrato i suoi ammiratori, e che ora sembrano prendere la loro giusta collocazione come parti di un insieme. E questo insieme si rivela ora una importante realizzazione e certamente uno dei più significativi ed originali contributi che siano stati dati all'arte del nostro tempo.

1980
Alan Bowness
(2rc editrice milano)



23 - 1979

collezioni pubbliche

Great Britain

London - Arts Council of Great Britain -
British Council - Tate Gallery -
Victoria and Albert Museum
Southampton - City Art Gallery
Manchester - City Art Gallery
Derby - City Art Gallery
Leeds - City Art Gallery
Hull - City Art Gallery
Nottingham - City Art Gallery
York - City Art Gallery
Wakefield - City Art Gallery
Liverpool - Walker Art Gallery
Bristol - City Art Gallery
Bedford - Cecil Higgins Art Gallery
Hull - Ferens Art Gallery
Middlesbrough - Municipal Art Gallery
Liverpool - Liverpool University
Sheffield - City of Sheffield Art Gallery
Nottingham - Castle Museum
Cardiff - National Museum of Wales
Belfast - Cema
Belfast - Ulster Museum
Edinburgh - Scottish National Gallery
of Modern Art

Australia

Melbourne - National Gallery of Victoria
Sydney - Art Gallery of New South Wales
Perth - Western Australian Art Gallery

Austria

Vienna - Museum des 20. Jahrhunderts

Canada

Ottawa - National Gallery of Canada
Montreal - Museum of Contemporary Art

Holland

Rotterdam - Rijksmuseum
Kroller-muller, Otterlo - Museum
Boymans-van Beuningen

Italia

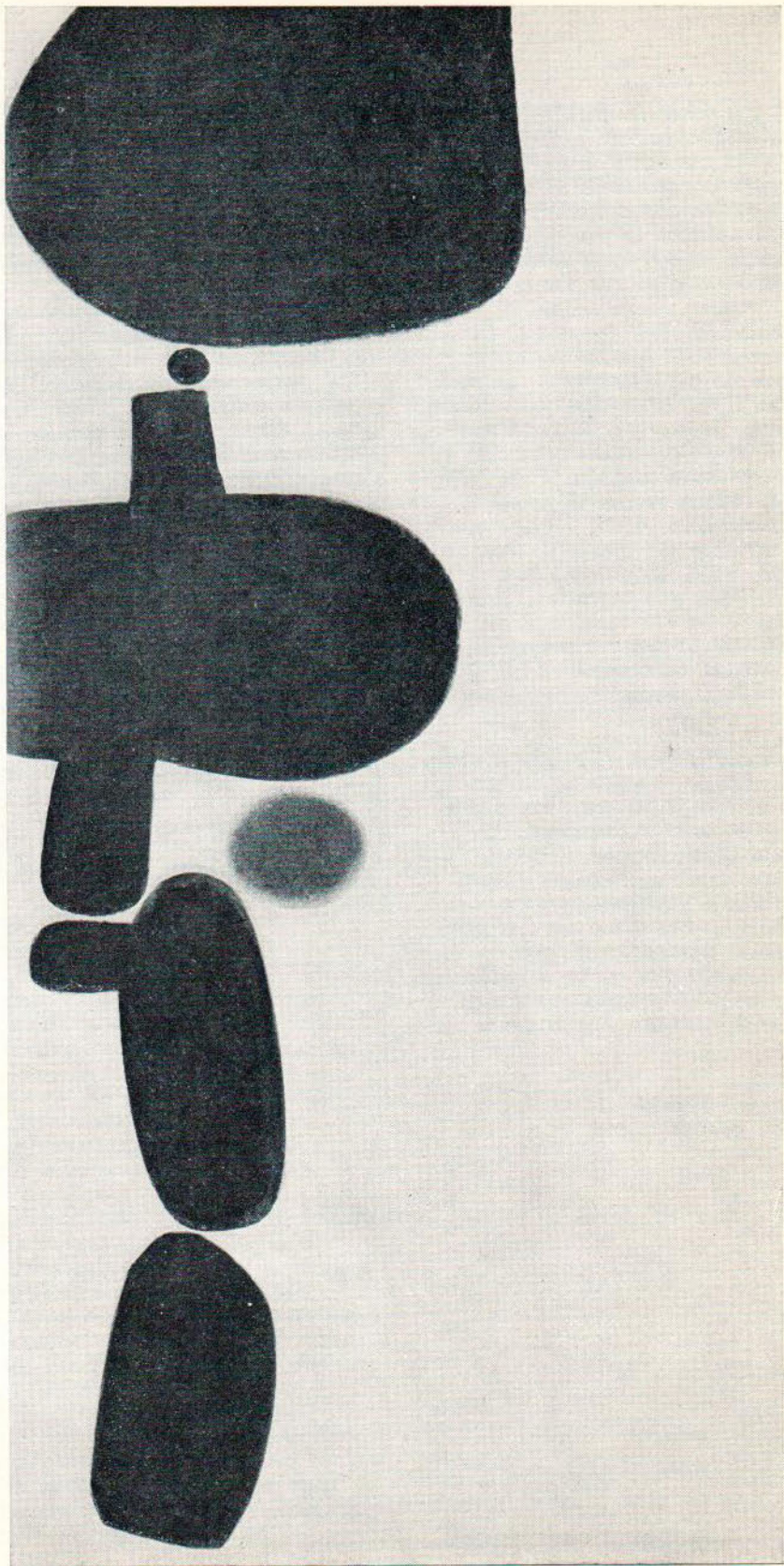
Roma - Galleria Nazionale d'Arte
Moderna
Milano Galleria Civica d'Arte Moderna

New Zealand

Wellington - National Art Gallery

U.S.A.

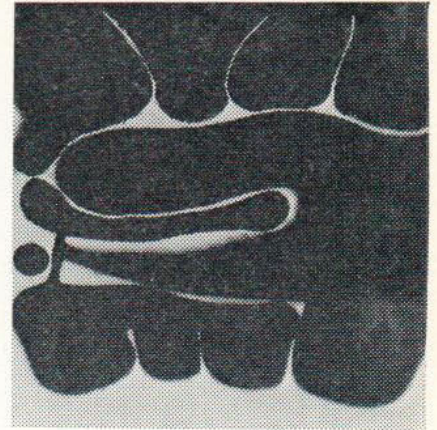
Buffalo - Albright-knox Gallery
New York - Museum of Modern Art -
Cccroy Corporation - The
Stuyvesant Foundation



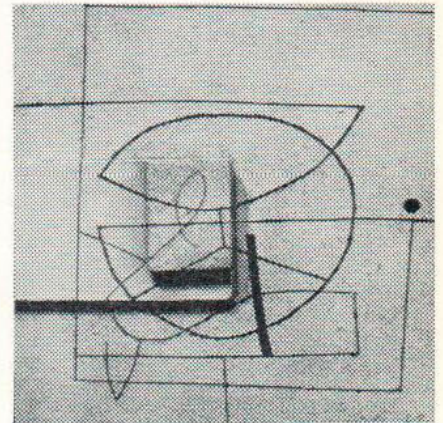
elenco opere esposte

- 1. brown development n. 1**
 (golden ochre 1962)
 1962
 oil on panel and plastic
 cm 120 x 120
 kunsthalle. berna. 1963
 lorenzelli. milano, 1964. cat. 1
 studio international. (cover)
 vol. 167. 1964
 pasmore. 2rc editrice. milano.
 1980. cat. 272
- 2. line and space**
 1963
 paint and gravure on board
 cm 41 x 41
 lorenzelli. milano. 1964. cat. 14
 pasmore. 2rc editrice. milano.
 1980. cat. 292
- 3. line and space n. 22**
 1963
 oil and gravure on board
 cm 86 x 86
 lorenzelli. milano. 1964. cat. 7
- 4. line and space n. 22**
 1963
 oil and gravure on board
 cm 47.5 x 46
 lorenzelli. milano. 1964. cat. 13
- 5. line and space n. 26**
 1963
 oil on board
 cm 47.5 x 46
 lorenzelli. milano. 1964. cat. 9
 pasmore. 2rc editrice. milano.
 1980. cat. 306
- 6. line and space n. 18**
 1964
 (linear composition 1965)
 oil and gravure on board
 cm 66 x 66
 lorenzelli. milano. 1964. cat. 12
 pasmore. 2rc editrice milano.
 1980. cat. 350
- 7. line and space n. 23**
 1964
 oil and gravure on board
 cm 91.5 x 91.5
 lorenzelli. milano. cat. 15
- 8. black development in two movements**
 1969
 oil on panel
 cm 41 x 41
 lorenzelli. bergamo. 1970. cat. 42
 falchi. milano. 1971, cat. 4

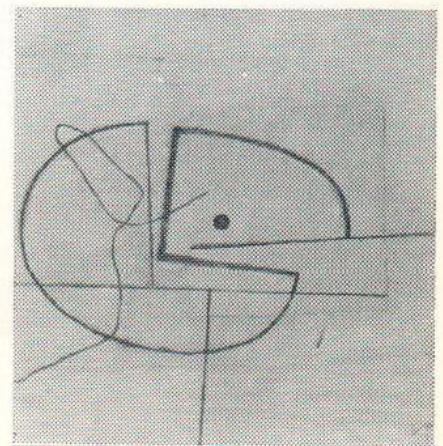
- pasmore. 2rc editrice. milano.
 1980. cat. 434
- 9.**
 blue image
 1974
 relief (paint and gravure on board)
 cm 40 x 40 x 2.5
 lorenzelli. milano. 1974. cat. 20
 pasmore. 2rc editrice. milano.
 1980. cat. 566
- 10. linear motif**
 1974
 relief painting-oil on panel
 cm 40 x 40
 lorenzelli. Milano. 1974. cat. 8
- 11. point of contact**
 1975
 relief- paint on board
 cm 41 x 41
 pasmore. 2rc editrice. milano.
 1980. cat. 606
- 12. linear image**
 1975
 paint chalk and collage on nat wood
 cm 41 x 41
- 13. the cave of calypso**
 1976
 paint and gravure on board
 cm 41 x 41
 pasmore. 2rc editrice. milano.
 1980. cat. 643
- 14. linear motif**
 (linear image)
 1976
 relief- painting- projective relief
 paint and gravure on board
 cm 40.5 x 40.5
 corsini. intra. 1979
 pasmore. 2rc editrice. milano.
 1980. cat. 625
- 15. point of contact: vertical**
 development (black)
 1976
 oil on canvas
 cm 336 x 130
 lorenzelli. milano. 1977
 pasmore. 2rc editrice. milano.
 1980. cat. 586
- 16. points of contact: black image**
 1976
 relief painting (oil on natural wood)
 cm 41 x 41
 lorenzelli. milano. 1977



8 - 1969



10 - 1974



12 - 1975

« new. town » peterlee

pasmore. 2rc editrice. milano.
1980. cat. 648

17. black image
1976/78
paint on paper and board
cm 41 x 41

corsini. intra. 1979
pasmore. 2rc editrice. milano.
1980. cat. 691

18. three images
1977
paint on board
cm 40.5 x 40.5

19. black, white, and green
(black image)
1977
oil on panel
cm 41 x 41
corsini. intra. 1979. (cover).
pasmore. 2rc editrice. milano.
1980. cat. 689

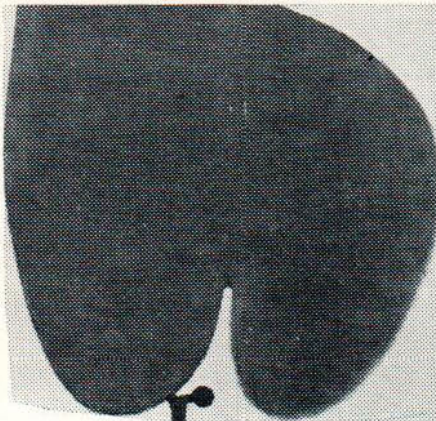
20. linear motif
(linear image)
1977
relief painting- paint and gravure on board
oil on panel
cm 40.5 x 40.5
corsini. intra. 1979
pasmore. 2rc editrice. milano.
1980. cat. 659

21. two images, yellow and black
1977
oil and gravure on board
cm 41 x 41
lorenzelli. milano. 1977
pasmore. 2rc editrice. milano.
1980. cat. 686

22. blue and violet
1978
oil on canvas on board
cm 40.5 x 40.5
pasmore. 2rc editrice. milano.
1980. cat. 701

23. point of contact
1979
ink paint and chalk
on board
cm 41 x 41
corsini intra 1979

24. red image
1980
oil on canvas on board
cm 29 x 30



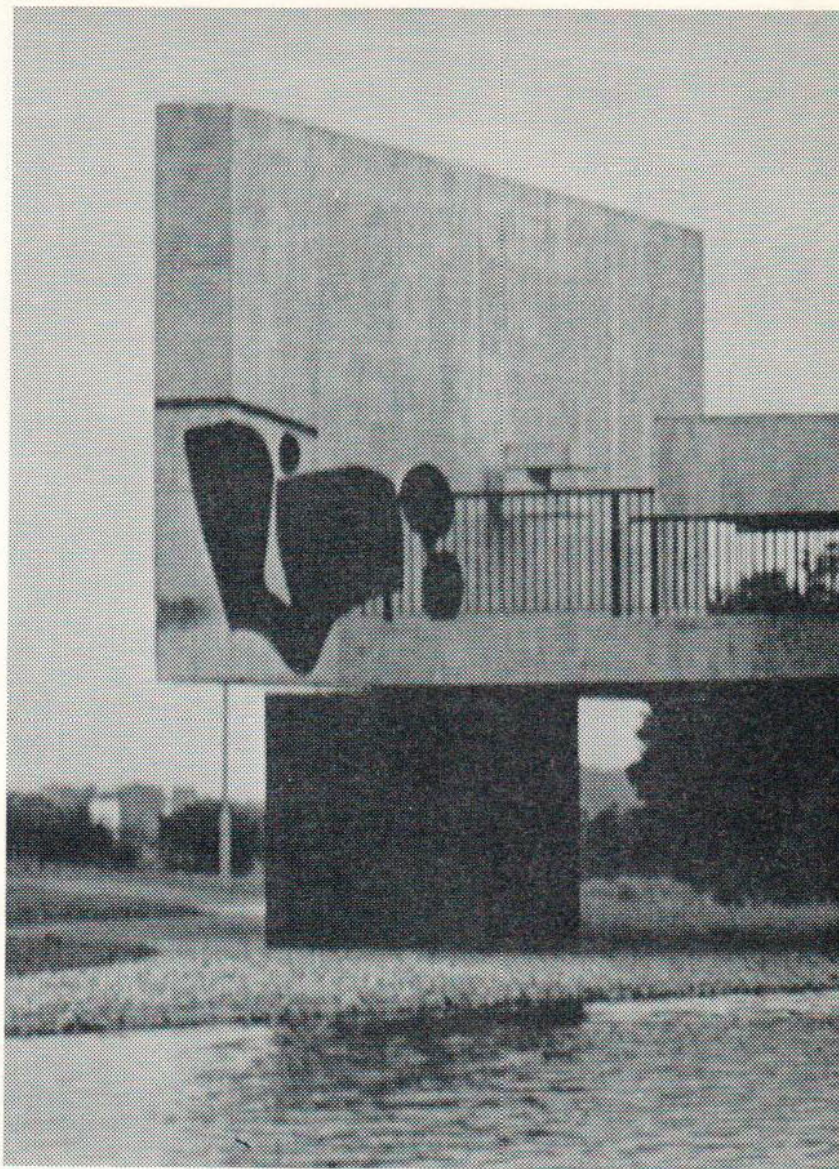
24 - 1980

La progettazione della « new town » di Peterlee faceva parte di un programma nazionale ratificato dal Regolamento per le Città Nuove del 1946; regolamento originato dal traboccamento delle grandi città e, in casi particolari, dal raggrupparsi della popolazione in comunità autocontenute ed equilibrate. La zona di Peterlee si trova nella circoscrizione del Consiglio del Distretto di Easington, nella contea di Durham. L'idea di creare un nuovo sito urbano venne dal Consiglio del Distretto, che vide il vantaggio di costituire nuove condizioni ambientali ed una zona centrale in un'area di disseminate comunità minerarie. Nell'aprile del 1948, i membri del Consiglio chiesero ed ottennero dal Ministro per la Progettazione di Centri Urbani ed Agricoli di designare una zona vergine a questo scopo. La nuova città sarebbe stata chiamata Peterlee in memoria di un famoso capo-minatore della miniera di Durham. In seguito, una commissione venne debitamente nominata ed il lavoro di progettazione generale cominciò immediatamente con Lubetkin, capo architetto-progettista, e A. V. Williams, direttore generale. Situata su miniere di carbone tuttora attive, la zona designata per la nuova città risultò essere soggetta a cedimenti di terreno. Venne quindi respinto il progetto

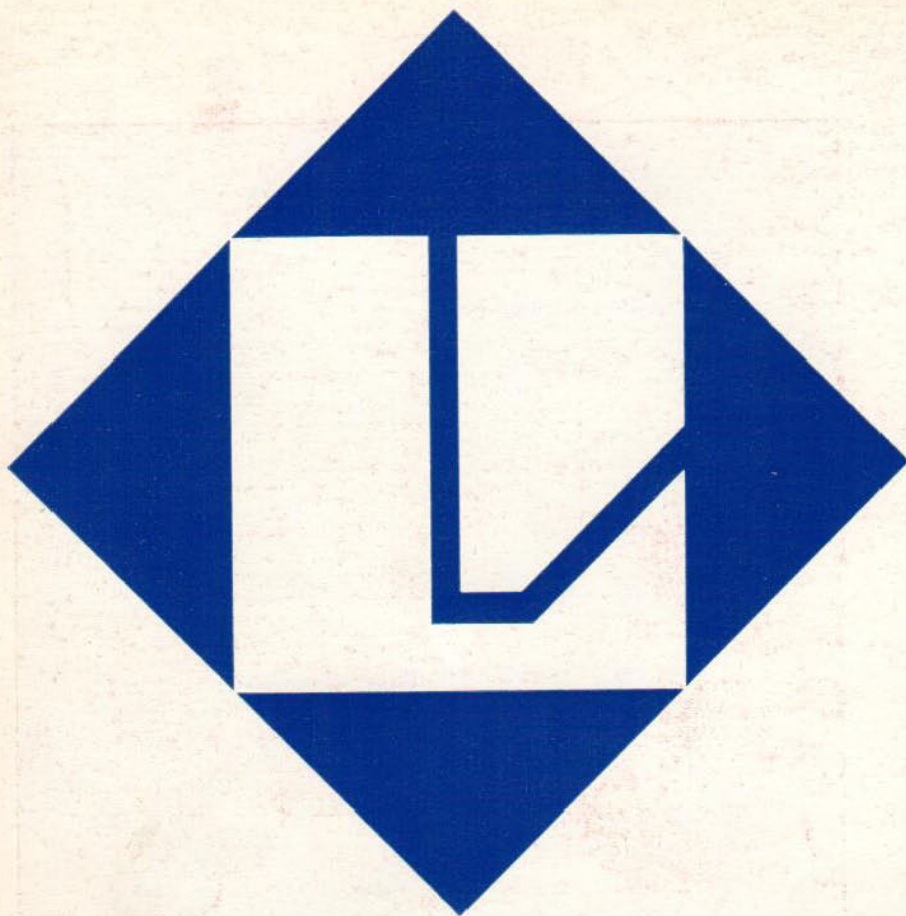
presentato da Lubetkin per una città moderna, che prevedeva un complesso di edifici a molti piani. Nel 1950, Grenfell Baines presentò un nuovo piano sullo schema di una città-giardino a bassa elevazione, in base al quale furono costruite le prime zone della città. Svanivano, però, le speranze che lo sviluppo di una città nuova avrebbe creato dopo la guerra, opportunità di nuovi stimoli al movimento moderno dell'architettura in Inghilterra. Bisogni urgenti, quantità di massa e restrizioni economiche risultarono essere ostacoli troppo grandi per un esperimento progressista. Effetto di tutto questo sul progetto di Peterlee fu il ritorno allo schema e allo stile dei quartieri residenziali convenzionali.

Fu in questo contesto che il Direttore Generale decise di agire e propose, nel 1954, l'intervento di un artista indipendente, Victor Pasmore, da porre in correlazione con il lavoro degli architetti e degli ingegneri della Corporazione, allo scopo di promuovere un rinnovamento progettuale del nuovo sito urbano nei limiti imposti dalle restrizioni a costruire nella zona di Peterlee, vale a dire, assumendo una scala di costruzione a bassa elevazione. Si sperava che l'occhio di un artista, non inibito da formule tecniche convenzionali, avrebbe portato fresche iniziative. Benché si trattasse di un incarico part-time e su basi di consulenza, Pasmore ebbe pieni poteri esecutivi e autorità diretta. Per poter dare maggiore libertà possibile a questa iniziativa, Williams scelse un'area vergine nel sud-ovest della città e nominò un gruppo di architetti della corporazione affinché cooperassero con Pasmore nella progettazione di una nuova struttura urbana. Era naturale che il nuovo piano urbano dovesse tener conto, in primo luogo, dei bisogni pratici della città. Ma il concetto di utilità non è l'unica funzione di una città così come non è la sola funzione di una costruzione residenziale. Come la casa, così la città è un luogo nel quale vivere, lavorare e muoversi sia emotivamente

che fisicamente. Nei suoi obiettivi di utilità pubblica, l'urbanistica è un problema di statistica e tecnologia ma, nella sua funzione psicologica, diventa una prerogativa dell'arte. Le finalità pratiche di Peterlee erano state stabilite già nel 1954, quindi la coordinata artista/architetto era libera di concentrare l'attenzione sul momento individuale-sociale psicologico. Significava creare le condizioni ambientali esistenziali in termini architettonici. La soluzione, sotto questo aspetto, non venne raggiunta immediatamente; al contrario, si sviluppò empiricamente in un periodo di anni. Con l'aumentare dell'esperienza divenne chiaro che il principale ostacolo ad ogni significativo rinnovamento progettuale veniva dal sistema tradizionale di allacciare le costruzioni al tracciato stradale. Diventava, quindi, essenziale creare un rapporto alternativo tra case e strade, nel quale i due fattori potessero operare sia reciprocamente che indipendentemente, se si voleva perseguire una nuova dinamica di paesaggio urbano. Nelle due ultime fasi di realizzazione dell'area sud-occidentale un rapporto di questo genere fu raggiunto distinguendo e contrapponendo i due fattori, casa e strada, sia in rapporto alla loro forma che alla loro funzione: l'una solida, rigida e statica, l'altra lineare, mobile ed elastica. Usando questa distinzione come condizione fondamentale, si arrivò a creare un contesto urbano nel quale gli elementi di individualità, varietà e improvvisazione sostituivano generalizzazione, monotonia e ripetizione.



Blunts - Padiglione, Peterlee, morale di V. Pasmore



**lorenzelli arte
milano
19, via sant'andrea
tel. (02) 783035**

**giuliano barbanti
arturo bonfanti
enrico castellani
claudio cintoli
carlo ciussi
piero dorazio
giorgio griffa
franco grignani
vittorio matino
carlo nangeroni
mario nigro
claudio olivieri
bruno pulga
sergio sermidi**

**richard amend
olle baertling
max bill
james brooks
serge charchoune
günter fruhtrunk
jean gorin
victor pasmore
carl-henning pedersen
luc peire
gerard schneider**

aut. del tribunale di milano n. 44 del 31-1-77
direttore responsabile b. lorenzelli jr.
copyright lorenzelli arte milano
maggio 1982
traduzioni prof. james pallas
stampa grafic olimpia milano
carattere helvetica
della linotipia aiello, cinisello