



Pasmore

*Si ringraziano:*

*John Pasmore per il materiale fotografico e per le informazioni relative  
agli aggiornamenti sulle mostre dell'artista,  
Antonio Freiles e "Le Carte #2" per la collaborazione e tutti i  
Collezionisti*

*I testi pubblicati a pag. 12, 13, 14, 17, 18, 20, 22, 24, 94  
Galleria Lorenzelli Milano, 1974*

*Testo Leif Sjöberg: pubblicato by the Department of Fine Art, King's  
College, Un. of Durham, Hutton Gallery 1960 and Galleria Lorenzelli  
Milano 1977*

*Aknoledgements*

*Many thanks to Mr. John Pasmore for the photographs  
and for the information about the artist's exhibitions,  
to Mr. Antonio Freiles and "Le Carte #2" for the collaboration  
and to all of the Collectors*

10 dicembre 1998 - 30 gennaio 1999

*Fotografie:*

John Pasmore  
Bruno Lorenzelli  
Matteo Lorenzelli  
Claudio Lini  
Rose Pasmore

*Traduzioni:*

Emanuela Nicoletti  
James Pallas

© John Pasmore per le fotografie pp 64-66

© 1998 Lorenzelli Arte s.a.s. Milano  
Tutti i diritti riservati

*Stampa:*

lalitotipo - Settimo Milanese



**Omaggio a  
Victor Pasmore  
*1908-1998***

Lorenzelli Arte Milano

## Burning waters

Hear the sound of a magic tune  
caress the night,  
awake the moon.  
But whose the tear and piercing cry  
that splits the silence in the sky?

Who are you sleepers  
down by the mossy rock?  
What are you dreaming,  
while the owl in the night is calling  
and the midnight hour is striking?  
Soft is the sound of the ocean  
and soft the light of the rising moon;  
but the dog on the roof is howling  
and the old man shouts from his tomb.

Along a road all edged with flowers  
which passes time in endless years,  
between the tracks and grassy verge  
I found a puddle made with tears.

Look into the pool Narcissus found,  
see symmetry reflected there;  
and deep behind those lustrous eyes  
find the place where love resides.  
But the water moves and the mirror fades,  
and in its place a hollow cave  
where hatred burns and greed devours  
and murder lurks between the shades.

Measure of all things;  
now that you have reached the sky  
where will you go now in the arena  
where space is curved and time an illusion?  
Will you cast your seed among the stars  
or will you fall, like Icarus,  
to the ground from which you sprung?

By what means can we know  
when science has reached the edge  
and the eye has no extension?  
Run along little boy;  
see the years go passing by.  
Bitter the wine or sweet the taste,  
which will you drink before you die?

Victor Pasmore



Questa mostra vuole essere un tributo  
a questo grande artista,  
purtroppo recentemente scomparso.  
Gli dedichiamo questa vasta mostra retrospettiva,  
rendendo omaggio a Victor Pasmore, amico, artista,  
uomo.

This exhibition has the intent to be  
a tribute to this great artist,  
who unfortunately recently died .  
We dedicate him this wide retrospective show,  
paying homage to Victor Pasmore, friend, artist,  
man.

Matteo Lorenzelli

## Sommario

- 11 Ciao Victor
- 14 L'arte come funzione della  
consapevolezza
- 16 Immagini incognite di  
Victor Pasmore
- 27 Domande a Victor Pasmore
- 69 Mostre personali
- 73 Elenco Opere
- 83 Premi e riconoscimenti
- 81 Biografia



Wendy e Victor 1997

(foto Rose Pasmore)

## Ciao Victor

Victor era come di casa a Milano e a Roma. Almeno un paio di volte all'anno prendeva l'aereo e se ne veniva da Malta. "È il mio taxi!", scherzava chiudendo la frase con una risata che tanto assomigliava a colpi di tosse. Quindi prendeva una pausa e guardava il manico del bastone con quello sguardo tra ironia e dolcezza che sapeva regalare quando ti puntava diritto negli occhi. A Milano, ma qualche volta anche a Bergamo (fra l'altro vi tenne un'importante antologica), il suo approdo era la Galleria Lorenzelli. Il robusto entusiasmo di Bruno Jr. pareva che gli scivolasse addosso, e invece, divertendolo, faceva contemporaneamente scattare la molla della concretezza. Pure in questo caso, definiti gli accordi e progetti, seguivano inevitabili e talvolta accesi scambi di idee sull'arte, davanti ad una o ad un'altra opera, meglio se di Pasmore stesso. A Roma andava alla 2RC, la stamperia di Valter e di Eleonore Rossi, e lì, su grandi lastre o addirittura sulla pietra, delineava a larghi segni e macchie quelle che sarebbero divenute preziose incisioni. Da qui nacque - vedrà la luce nel 1980 - la poderosa monografia di Pasmore, che è anche catalogo ragionato di pittura, architettura e grafica, dal 1926 al 1979. I testi introduttivi furono di Alan Bowness, soprintendente della Tate Gallery e di chi adesso, in poche pagine, sta tentando di dar corpo a ricordi sempre più lontani. Ed allora, anche da una lettera di poche righe - del novembre del 1976 - in risposta ad una richiesta di considerazioni sull'arte, una frase, già di per sé significativa, assume ora un'ulteriore portata: *"Ho sempre cercato di esprimere le mie reazioni all'attuale crisi dell'arte e i miei sforzi di darvi un contributo positivo"*. Ma ben altro vi sarebbe da aggiungere non senza correre il rischio di cadere nell'aneddotica. Eppure gli episodi più marginali sono pur sempre tessere di un mosaico che possono restituirci, accanto al rilievo dell'opera dell'artista, la dimensione umana del personaggio, indimenticabile per chi ha avuto la buona sorte di essergli stato accanto o di aver potuto soltanto frequentarlo. Così come non ricordare le sue furtive uscite dalla stamperia romana quando con divertita complicità confidava di andare dal salumiere a comprare burro e "caciottina" ed altro ancora. Poi, trionfante, sarebbe volato a Malta con in bella evidenza il sacchetto di plastica rigonfio da donare, quale preziosa gemma, alla moglie, alla sua Wendy. E Wendy, quando poteva, lo accompagnava tra i visitatori a concedere autografi con accanto magari un disegnino.

A Wendy, dunque, ed al ricordo di Victor, a nemmeno un anno dalla sua scomparsa, sono dedicate queste brevi note e la bellissima mostra che, ancora una volta, ci offre la possibilità di godere appieno quel suo lungo viaggio al di là della metafora, com'ebbi a chiamarlo a suo tempo. E quanto gli piacque questa definizione.

La prima volta che Victor Pasmore aveva esposto in Italia era stato nel 1960 alla Biennale di Venezia. Si trattava di una retrospettiva di una ventina di opere che, riassumendo le fasi salienti del lavoro del grande artista inglese dalla fine degli anni Quaranta, documentava a tutto tondo la sua radicale svolta in direzione dell'astrattismo e fu un autentico strappo che in Inghilterra sollevò stupore e polemiche. Pasmore era, infatti, una delle più significative figure del mondo arti-

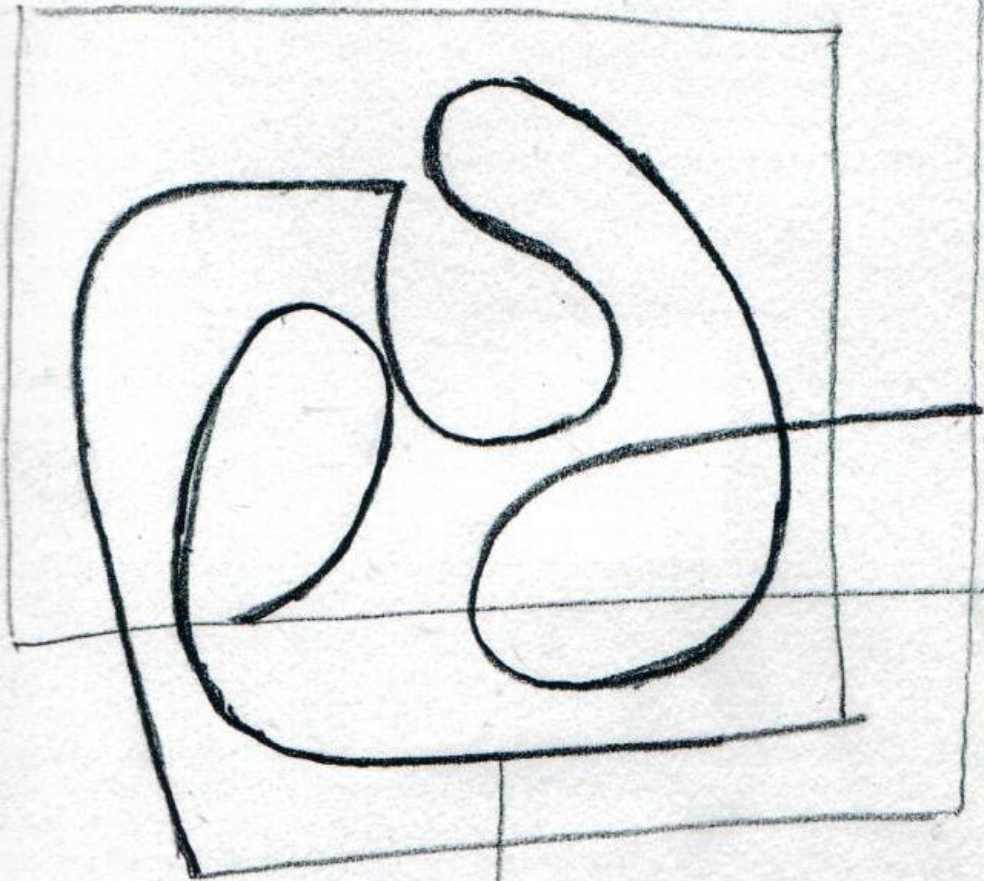


stico non solo londinese. Come animatore di situazioni e correlativamente come organizzatore, ma soprattutto come pittore, aveva conquistato ampia notorietà e il favore di importanti collezionisti. I suoi dipinti, ricchi di suggestiva sensibilità, nonostante fossero frutto di un continuo ricercare soluzioni d'impianto e pittoriche, si basavano su un approccio oggettivo, tradizionale. E ciò, alla lunga, gli parve fin troppo fine a se stesso. La dimostrazione, per giunta, che la crisi non fosse soltanto sua, gli fu data dalla mostra di Picasso al Victoria and Albert Museum. Gli stimoli per uscire dall'impasse li ritrovò nella rilettura delle opere di Klee e di Mondrian. Da qui dipinti di un rarefatto plasticismo - dal quale scaturiranno poi ancora più astratte composizioni in aggetto di carattere architettonico-plastico ottenute con plexiglas, perspex, formica e legno - ed inoltre una sorprendente serie di opere con sviluppi a spirale ed infine, e con alcuni di questi quadri si chiuderà la retrospettiva veneziana, ulteriori realizzazioni dominate da forme magmaticamente definite e da un sorprendente e calmo dialogare di segmenti o di linee. A salutare questo nuovo corso, con tutto il peso della sua autorevolezza, fu Herbert Read che lo definì perentoriamente *l'evento più rivoluzionario nell'arte inglese del dopoguerra*.

Per quanto fondamentale, la mostra veneziana ebbe qui da noi scarsa eco. Soltanto quattro anni dopo, allorché Pasmore entrò in rapporto con Bruno Lorenzelli Jr., la situazione cominciò a mutare. La prima personale gli venne allestita nell'ormai storica sede di via Manzoni, in quelle due piccole stanze in cima ad una breve e ripida scaletta. La prefazione fu di Gillo Dorfles che chiudeva il suo scritto indicando *in una meditata e tranquilla grandiosità compositiva, una calibrata e al tempo stesso stranamente emotiva creatività*. Pure Lucio Fontana fu tra i visitatori, insieme ad Arturo Bonfanti, Piero Dorazio ed Enrico Castellani, e s'intrattenne a lungo con Pasmore. A questa esposizione ne seguiranno altre in un breve volgere di anni; nel 1970 alla Galleria Lorenzelli di Bergamo, con prefazione di Elda Fezzi, eppoi di nuovo a Milano nel '72, nel '74, nel '77 e nel 1982. I cataloghi recavano, rispettivamente, uno scritto di Marco Valsecchi, un'intervista di Bruno Lorenzelli a Pasmore ed un testo di Marco Meneguzzo. Grazie a tali iniziative, l'opera di Pasmore venne accolta da un costante e crescente interesse da parte della critica e del pubblico. Un contributo a parte fu dato dalla diffusione delle stampe e relative mostre in altre gallerie e dalla pubblicazione della nuova monografia-catalogo di Norbert Lynton, dal 1980 al 1992. L'intima e polivalente dialettica tra segni netti e plasmate forme, che per la loro imponenza potrebbero perfino ricordare megalitiche presenze, era divenuta, dipinto dopo dipinto, una poetica e penetrante realtà dalle quiete scansioni di spazi, di profondità e palpitanti di echi. Pasmore, ebbi ad annotare in quegli anni ormai lontani, *vive di fantasia, una fantasia che è libertà, ma che è anche riflessione e meditazione, è come se egli scendesse al fondo di se stesso e attraverso una socratica maieutica portasse alla luce quanto di più recondito e di lontano, ma anche di immediato, esiste*.

novembre 1998

Luigi Lambertini



LP.

## Ciao Victor

Victor felt just like home in Milan and Rome. At least twice a year, he used to take the plain coming from Malta. "This is my taxi!", he joked, closing the sentence with a laugh that sounded like cough. Then he took a pause and looked at the top of his walking-stick, giving you a look as a present between irony and sweetness, staring you in the eyes. In Milan, but sometimes in Bergamo as well, (where he had an important anthologic exhibition), his landing-place was the Galleria Lorenzelli. Bruno Jr.'s strong enthusiasm seemed to slip over him, letting him enjoy and the concreteness spring up. Even in this case, when all the agreements had been reached, when all the plans had been set, crackling, unavoidable exchanges of ideas about art followed, right before one work or the other, better if Pasmore's. In Rome he used to go to 2RC, the printing-workshop owned by Valter and Eleonore Rossi, and there, on large plates or even on stone, designed by wide movements and spots, what it would have become precious prints. Here - it was brought to light in 1980 - the lusty monography about Pasmore was born, which is even a catalogue raisonné concerning the painting, the architecture and graphics, from 1926 to 1979. The introductory texts were by Alan Bowness, Superintendent of the Tate Gallery, and by whom now, in few pages is attempting to give body to the farer and farer memories. And then even a few lines-letter (November 1976) giving an answer to a request of some considerations about art, a sentence, in itself very significant, takes on a further importance: "I have always been trying to express my reactions towards the present crisis in arts and my efforts to give them a positive contribute". But much more should be added, not without taking the risk to fall into anecdotal. Still the most marginal episodes are always the tesseras of a mosaic, which can return us, beside the importance of the work of the artist, the human condition of the character, unforgettable for whom had the good chance to be close to, or just even to go with him. It is impossible not to remember his furtive departures from the print-workshop in Rome, when with amused complicity confided that he was going to the grocer's to buy butter and "Caciottina" and other things. Then, triumphant, he would have flown to Malta showing the full plastic bag, as a precious stone to give as a present to his wife, Wendy. And Wendy, when she could, used to join him among the visitors to give autographs with maybe even a small drawing.

To Wendy, therefore, and to the memory of Victor, almost one year since his death, are dedicated these brief notes and the beautiful exhibition which, once again, offers us the chance to completely enjoy his long passage beyond the metaphor, as I described it long ago. And so much he did like this definition.

The first time Victor Pasmore had an exhibition in Italy, it was in 1960 at the Venice Biennale. It was a retrospective show presenting twenty-works, that resuming the most important phases in the work of the great English artist, from the end of the 40's, recorded in a round his radical turn towards abstractionism and it was such a real brake, that in England rose astonishment and polemics. Pasmore was, as a matter of fact, one of the most relevant character in the artistic world, not just in London. As animateur of initiatives and relatively as an

organiser, but above all as a painter, he gained a wide fame and enjoyed the favour of important collectors. His paintings, rich in evocative sensibility, notwithstanding they were the result of a continue research in setting up and in painting, were based on an objective approach, traditional. And that, in the long run, seemed to him even to be at the end of itself. The practical demonstration that the crisis was not just his, came at Picasso's exhibition at Victoria and Albert Museum. He found the stimulus to get out of that impasse interpreting again the works by Klee and Mondrian. Since then, paintings of a rarefied plasticism- from which other and more abstract overhanging architectural-plastic compositions would have sprung, obtained using plexiglas, perspex, formica and wood - and besides a remarkable series of works with spiral developments and finally, and with some of these paintings, the venetian retrospective closed, further accomplishments dominated by magmatic-defined forms and by a quite and astonishing dialogue of segments or lines. To hail this new course, with all the importance of his authority, there was Herbert Read, who defined him the most revolutionary event in the English post-war art.

However fundamental, the venetian show had here a poor echo. Just four years later, as soon as Pasmore got in touch with Bruno Lorenzelli Jr., the situation began to change. The first personal exhibition took place in the by now historical building in Via Manzoni, in two small rooms at the top of short and steep stairs. The preface was by Gillo Dorfles, who ended his contribute stressing in a meditated and quite compositive grandiosity, a gauged and at the same time weirdly emotional creativity. Even Lucio Fontana was among the visitors, together with Arturo Bonfanti, Piero Dorazio and Enrico Castellani, and he entertained himself a long time with Pasmore. After these exhibitions followed some more in a short succession; in 1970 at Galleria Lorenzelli in Bergamo, with a preface by Elda Fezzi, and again in Milan in 1972, in 1974, in 1977 and in 1982. The catalogues brought writings respectively by Marco Valsecchi, an interview by Bruno Lorenzelli to Pasmore and a text by Marco Meneguzzo. Thanks to these initiatives, Pasmore's work had been welcomed by a constant and growing interest both from the public and from the critics. A further contribute was given by the spread of the prints and by the consequent shows in other galleries and by the publishing of the new monographic-catalogue written by Norbert Lynton, from 1982 to 1992.

The intimate and polyvalent dialectics between defined signs and moulded forms, that for their imposingness could even remind megalitical presence, had become painting after painting, a poetical and penetrating reality with quite scanning of spaces, depths and pulsating with echoes. Pasmore, as I had to note in those years so far by now, lives on fantasy, fantasy which is freedom, but which is even reflection and meditation, it is like he goes down to the bottom of himself and throughout a Socratic Maieutica brings to the light what the more innermost and far, but even immediate, exists.

November 1998

Luigi Lambertini

## L'Arte come funzione della consapevolezza

Il contenuto dell'arte gotica presentava una dualità contrapposta. Le splendide volte della Cattedrale e i canti dell'Ave Maria erano contrastati dallo spettro di Satana nascosto dietro la terribile immagine della Crocifissione e il suo richiamo al pentimento. La Fede, dunque, simboleggiava un mondo duplice, intrinseco nel nostro essere, che diveniva consapevole soltanto nell'immaginazione e, di conseguenza, trova espressione soltanto nel mito.

Comunque, nel nostro secolo, la scienza ha fornito il contenuto della consapevolezza. Ma in un mondo esterno e oggettivo la ragione non ha risposte da dare a Satana, pertanto non può esservi nessun sogno di redenzione. La non-ragione, dunque, è diventata indipendente e l'Uomo è rimasto solo con se stesso. Ma il mondo della scienza ha bisogno anche di un'espressione soggettiva ed è nelle immagini concrete e autonome dell'arte moderna che ha trovato un simbolo equivalente.

Benché, tuttavia, l'irrazionalità sia diventata il fattore di maggiore rilievo nella pittura moderna, la creazione artistica è anche una funzione dell'ordine e della ragione. Così soltanto una nuova interazione con il processo razionale può rinnovare la creazione della grande Arte.

Dopo un immobilismo durato seicento anni, la pittura è diventata indipendente; ma quello che ci si chiede è se la sua forma, in quanto oggetto totalmente indipendente e immagine soggettiva, possa mantenere il prestigio che ha ereditato dalla storia; ovvero, anche come linguaggio circa idee e sensazioni estranee. Ma, come la rappresentazione esterna della tradizione naturalistica è diventata sempre più soggettiva e ambigua, così la pittura stessa è diventata sempre più autonoma.

Uno dei lasciti principali della scienza moderna alla pittura è stato il nuovo concetto di spazio. La relatività dello spazio e del tempo, insieme con quella dell'oggetto e dell'osservatore, ha condotto inevitabilmente all'idea delle quattro dimensioni annullando il concetto classico di rappresentazione visiva e sostituendolo con una condizione astratta e ambigua che richiede un'immagine completamente diversa.

In questo secolo si è assistito ad una totale rivoluzione pittorica e plastica analoga a quella operata dallo stile bizantino che cancellò la tradizione greco-romana, così come quella del Rinascimento italiano fece con la bizantina attraverso il suo naturalismo visivo, razionale e oggettivo basato sulla scienza.

Inoltre, parallelamente a tale rivoluzione, venivano dalla scienza moderna sviluppi radicali riguardo il concetto di natura. Oltre alle nuove teorie, come quella della relatività e del materialismo dialettico, anche le nuove scoperte nel campo della micro fisica hanno concorso a rendere il concetto di mondo naturale ora ambiguo, indeterminato, astratto ora irrazionale.

Era dunque inevitabile che la pittura naturalistica dovesse ripartire dal soggetto.

## Art as a function of consciousness

In Gothic Art there was an opposing duality in its content. The beautiful vaults of the Cathedral and the songs of Ave Maria were countered by the spectre of Satan hidden behind the terrible image of the Crucifixion and its call for repentance. Faith, therefore, symbolised a dual world intrinsic in our being which became conscious only in the imagination and consequently found expression only in myths. In our century, however, Science has provided the content of consciousness. But in an extraneous and objective world reason has no answer to Satan so that there can be no dream of redemption. Unreason, therefore, has become independent and Man is left only to himself. But the world of Science also needs subjective expression and it is in the concrete and independent images of modern Art that it has found an equivalent symbol.

But although irrationality has become a major factor in modern Painting the creation of Art is also function of order and reason, so that only a new interaction with rational process can renew the creation of great Art.

After six hundred years glued to the window the process of Painting has become independent; but the question arises as to whether its form, as a totally independent object and subjective image, can maintain the prestige which it has inherited from history; that is to say, as also a language about extraneous ideas and sensations. But as extraneous representation in the naturalist tradition became increasingly subjective and ambiguous so the painting itself became increasingly independent.

One of the principal legacies of modern Science on the art of Painting has been a new concept of space. The relativity of space and time, along with that of object and observer, led inevitably to the idea of representation and replaced it with an abstract and ambiguous condition which requires a completely different image.

In this century we have witnessed a revolution of Painting and Sculpture as total as that of the Byzantine style, which destroyed the Graeco-Roman tradition, and also that of the Italian Renaissance, which did likewise to the Byzantines, with a visual, rational and objective naturalism based on science.

Moreover, parallel to the revolution of Painting were radical developments in the concept of Nature by modern science. Not only new ideas like relativity and dialectical-materialism, but also new discoveries in the world of micro physics all combined to make the concept of the natural world either ambiguous, indeterminate, abstract or irrational. It was inevitable, therefore that naturalist Painting would have to start again by turning inwards subjectively.

1996

V. P.

## Immagini Incognite di Victor Pasmore

Bisogna tener in conto diversi elementi di cultura e di esistenza per intendere meglio l'idea pittorica di Victor Pasmore. In primo luogo, del clan inglese di St. Ives, in Cornovaglia, col quale si alleò nel 1950. E' il clan che organizzò la prima mostra astratta in Inghilterra dopo la guerra, e a quel clan partecipavano altri due artisti, Ben Nicholson e Barbara Hepworth.

Bastano questi due nomi per indicare uno stato di filtro purista della scomposizione dei cubisti: l'uso dello spazio sghembo, il valore lineare, l'incrociarsi dei profili a frammenti di vasi, di caraffe, di anfore trasparenti e la leggerezza dei tracciati a filo continuo sopra una superficie uniforme, che all'improvviso si anima di rilievi e di graffiti.

Per conto suo Pasmore portava nel clan di St. Ives un'esperienza astratta condotta con materiali inconsueti (plexiglas, formica, legno), che gli servirono a meditare sui ritmi costruttivi di origine svizzera ed olandese, creando strutture aeree e trasparenti, ma estremamente coordinate. E' il periodo in cui il quadro assume taluni caratteri specifici dell'architettura: la tattilità, la tridimensionalità.

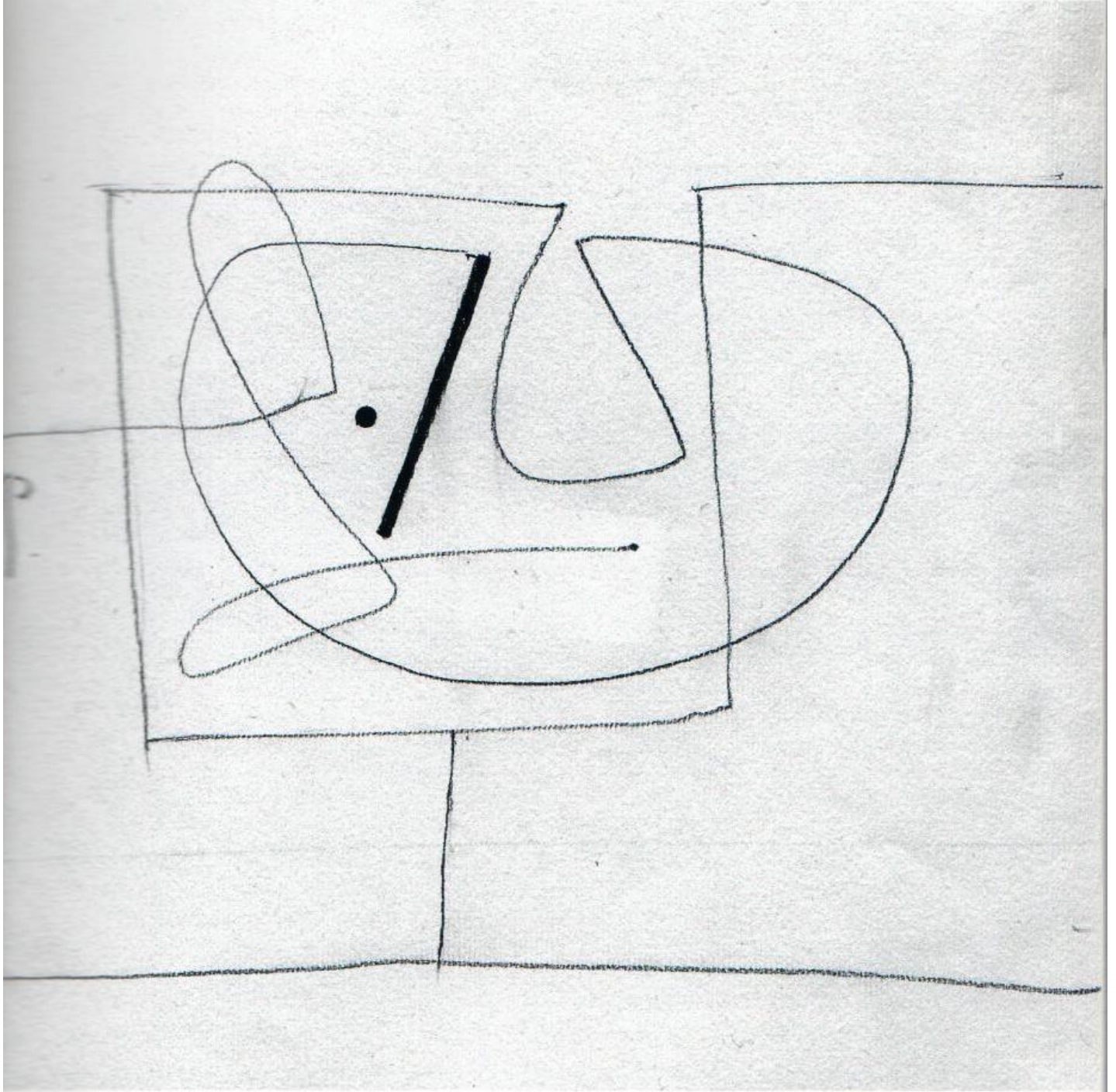
I margini entro cui Pasmore si muove sembrano stretti, ma è bene dire subito che, nonostante certi apparenti influssi, dentro questi margini Pasmore si muove e si afferma con caratteri fortemente personali. Sfugge all'eleganza intellettuale di St. Ives per un incanto più sottile di spontanea modulazione; 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.

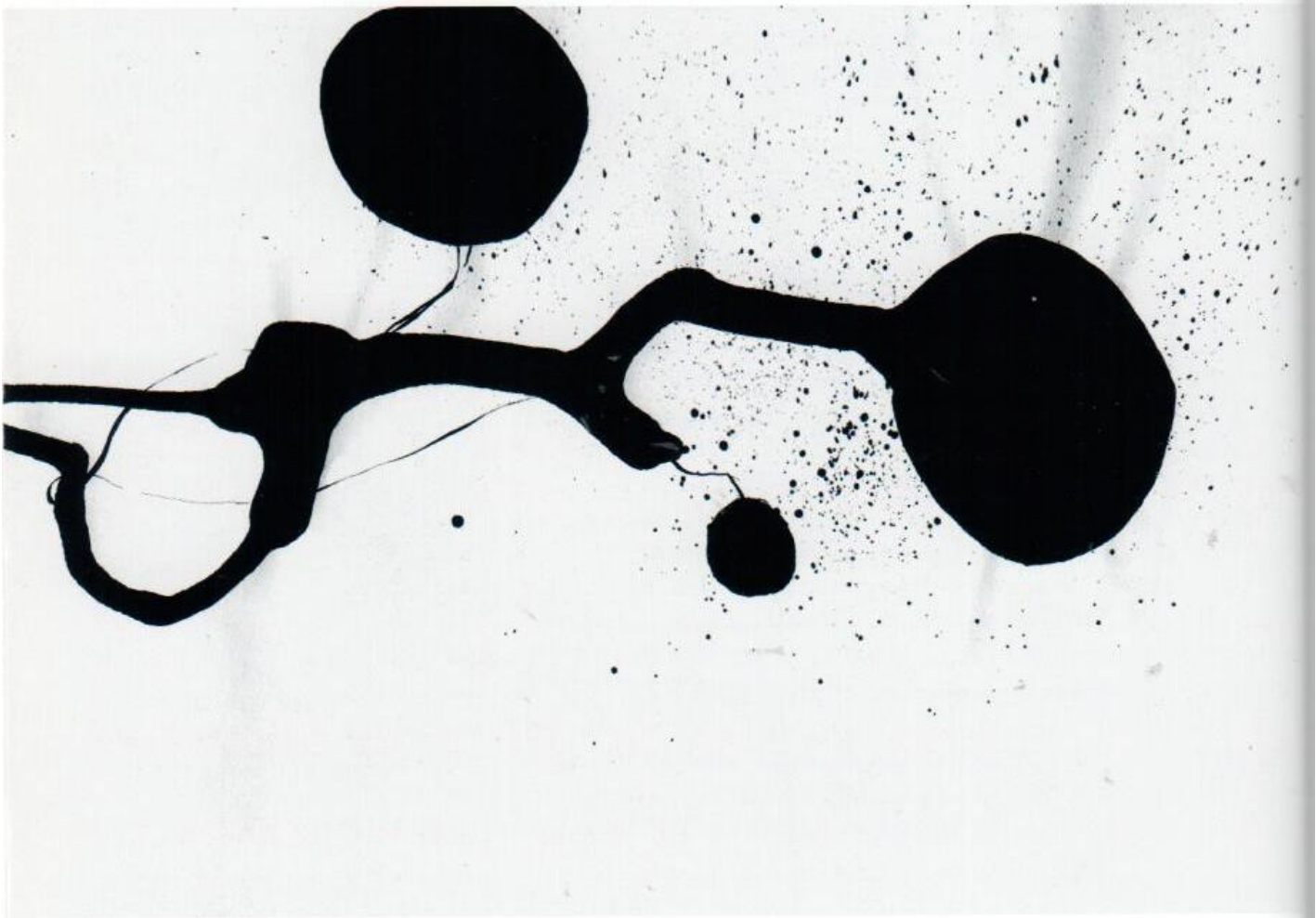
Sembrano diagrammi scientifici, ma in effetti pulsano come profondi ritmi e si diramano per forti propagazioni spaziali. Un filo, una ragnatela nitidissima che si avvolge su di sé con inquieta lentezza, e all'improvviso, per abolizione di qualche ostacolo alla percezione lirica, ecco un punto collocato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

1974

*Marco Valsecchi*







## The enigmatic images of Victor Pasmore

Several cultural and existential elements must be taken into consideration before Victor Pasmore's concept of painting can be fully appreciated. To begin with, there is the English St. Ives Clan, which organised the first exhibit of abstract art in England after the war. Allied with this Clan there were two other artists, Ben Nicholson and Barbara Hepworth. These two names are enough to indicate the presence of a purist filter acting on the decomposition of the cubists: witness the use of oblique space, the value of line, the crossing of fragmented tracings of vases, carafes, transparent amphorae, and the lightness of a continuously moving line on a uniform surface, which suddenly springs into life with reliefs and graffiti.

For his part, Victor Pasmore brought the St. Ives Clan an experience in abstract art acquired through the use of bold materials (plexiglas, formica, wood); these he employed to meditate on constructional rhythms of Swiss and Dutch provenance, creating airy and transparent but highly coordinated structures, this was the period when pictures began to assume a number of typically architectonic characteristics, such as tactility and tridimensionality.

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*

'... 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 Victor 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*

'... L'arte di Pasmore è quindi un'arte dalle molteplici possibilità, ricca di suggerimenti per il futuro. Sue caratteristiche sono: lo spirito irrequieto di esplorazione, e il rifiuto di accettare qualsiasi limite, anche se imposto dall'artista stesso... In un momento in cui riappaiono, indizi per un ritorno all'ordine nell'arte contemporanea è evidente il valore di questo atteggiamento obbiettivo e razionale'.

1960

*Alan Bowness*

'... Nel campo geometrico puro, Victor 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".

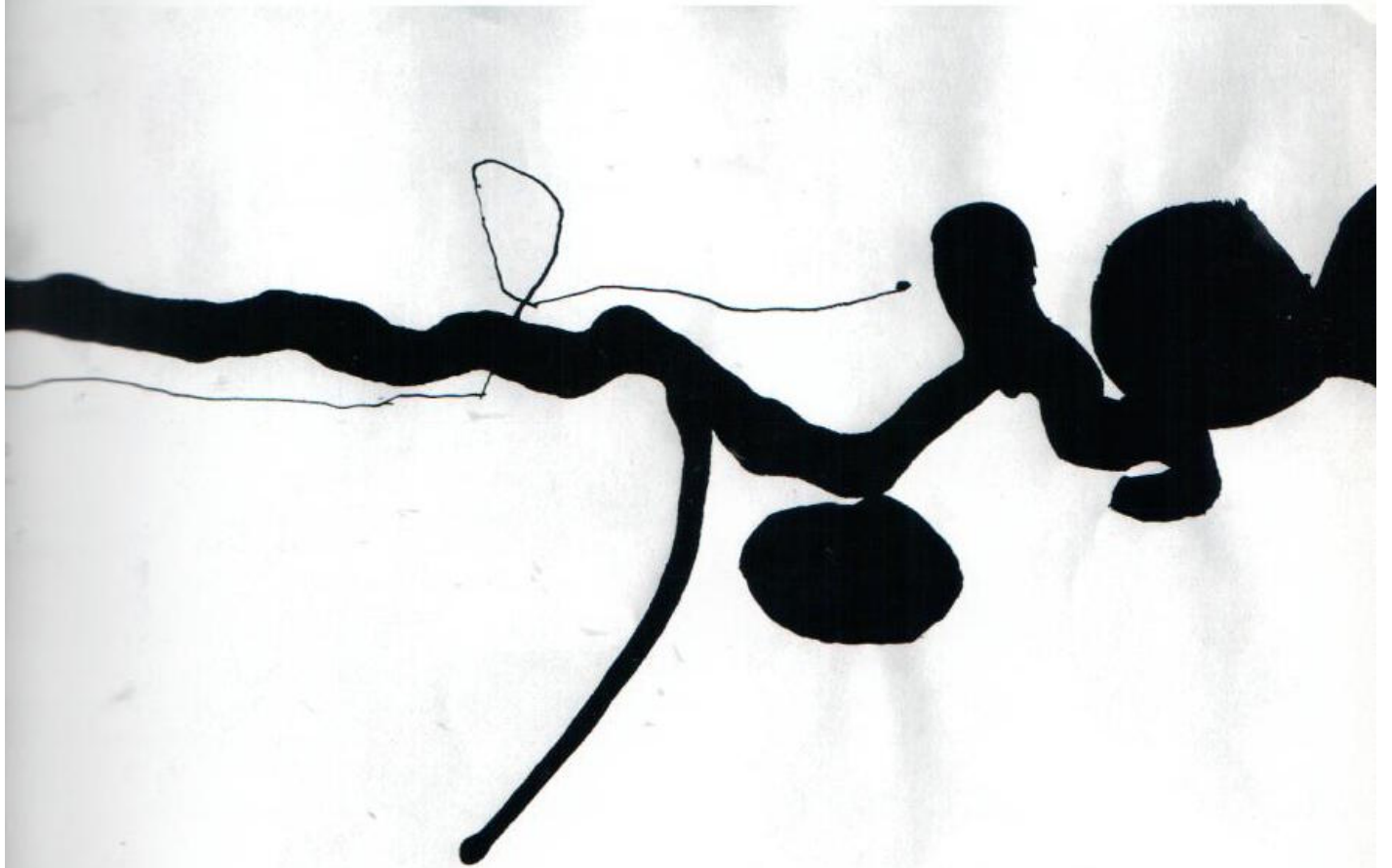
1962

*Michel Seuphor*

... Non c'è ambiguità circa l'attitudine di Victor 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 on 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, homeomorphism, 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*

... "Victor Pasmore non dà l'impressione di essere arrivato ad una soluzione finale dei problemi spaziali che lo tormentano. Resta un experimentalista, 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*

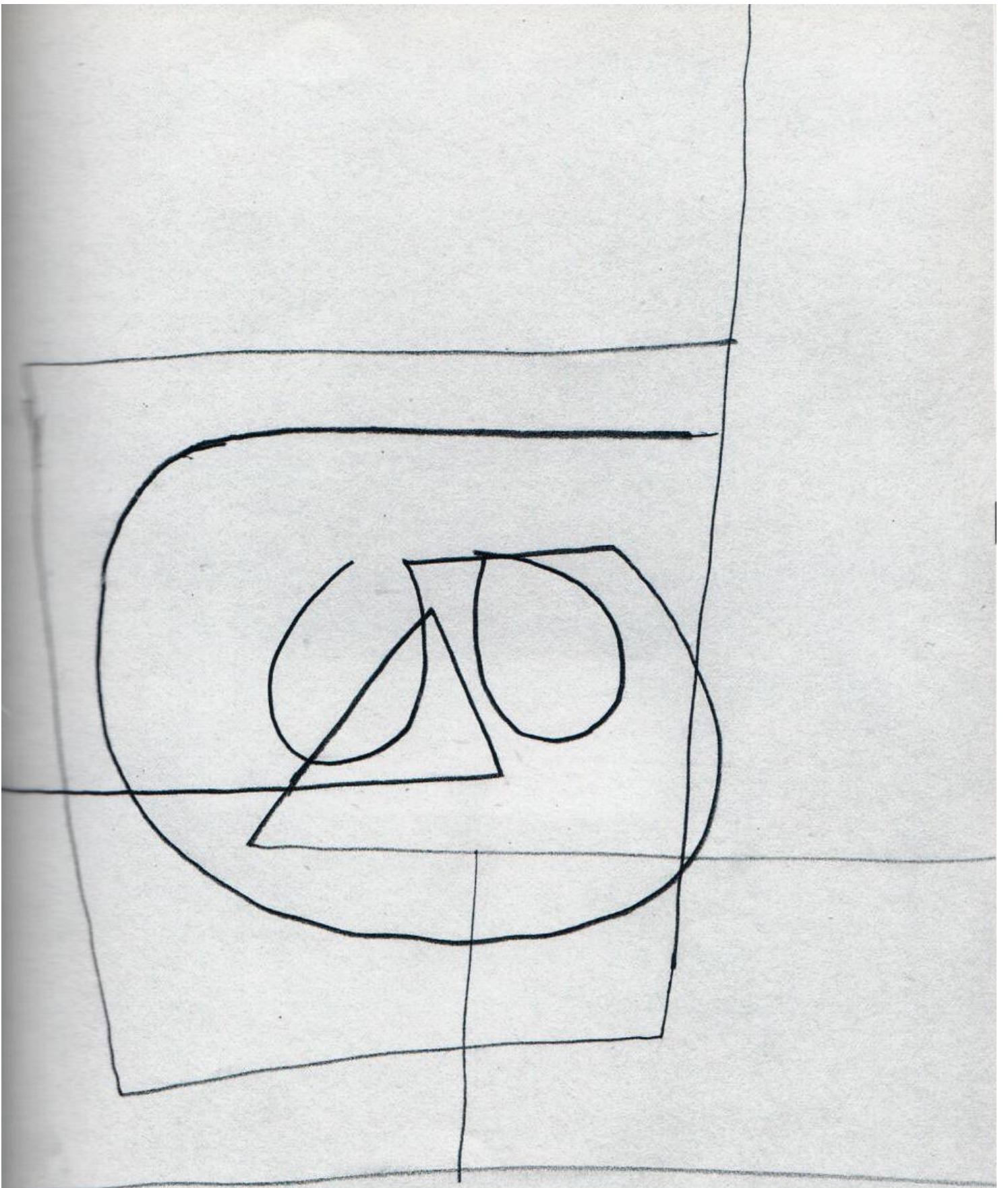
La personalità di Victor Pasmore è certo una delle più singolari, e anche delle più ardue da situare nel panorama della pittura contemporanea: chi volesse circoscrivere l'artista tra i costruttivisti - anzi, tra i neo-costruttivisti - sarebbe vittima d'un grave abbaglio: nulla di freddo, di pedantesco, di "precostituito" in quest'uomo poetico, lirico, e, in fondo, acutamente sentimentale, che è giunto al rigore attraverso il "pathos" piuttosto che attraverso il razio cinio.

1964

*Gillo Dorfles*

"...Pasmore rivolge la sua indagine al centro delle cose - come egli dice - alla ricerca della ragione della loro autodeterminazione convinto com'è che "... Lo spirito libero dell'arte si afferma nella costruzione. Muovere al centro delle cose significa pensare oggettivamente a livello delle cose fondamentali". Per ottenere ciò è indispensabile tenere conto nella molteplicità dei rispettivi percorsi di queste evoluzioni che solo in forma sperimentale si possono individuare e grazie alle quali il rapporto fra lo spazio ed il tempo (si pensi allo spazio organizzato variamente nelle opere di Pasmore ed al parallelo rapporto dell'artista con il tempo stesso), proprio per la possibilità di ulteriori sviluppi diviene così palpitante e riferito anche alle situazioni della nostra epoca.

"Al giorno d'oggi le certezze, proprio perché si ha la possibilità di conoscere assai di più che per il passato, sono assai minori; ne deriva che siamo anche più consci dei nostri limiti. L'uomo non può mai essere libero completamente, c'è sempre qualche ostacolo e quindi non c'è scelta". Il periodare di Pasmore è interrotto da lunghe riflessioni alla ricerca della parola che dia un'immagine compiuta al suo pensiero...



VP.

...Quando Pasmore afferma: "Ciò che mi interessa, ciò che voglio sapere è il principio e non la fine dell'opera; mi piace che l'opera si sviluppi liberamente attraverso il mio controllo." E quando aggiunge un accenno alla sua preferenza per la tipologia - quale astrazione di aspetti formali in contrasto con quelli individuali - si spiega anche come egli, da determinate categorie geometriche, sovente presenti nella sua opera, passi a forme assai meno concise e più organicamente aperte.

La dinamica di questa evoluzione, di questo processo, parte proprio dal suo convincimento secondo il quale al giorno d'oggi non esiste la possibilità di operare divisioni precise, di determinare categorie o definizioni come ad esempio quelle dell'arte classica. Attualmente si può passare indifferentemente da un fatto simmetrico ad uno asimmetrico in un percorso, in uno sviluppo, in una dinamica formale e psicologica dovuta soltanto al cambiamento degli strumenti dei quali l'artista si serve. L'elemento base, il punto di partenza, cioè, resta invariato. Ciò che importa è che l'opera non sia "fissa", bloccata, ma che abbia in sé sempre una carica tale da renderla aperta a nuovi ed ulteriori processi, quei processi dei quali essa è soltanto un aspetto momentaneamente configurato e definito. "E un po' - afferma Pasmore quasi parlando a sé - come il concetto della relatività, che contrariamente a quanto i più credono, non restringe l'idea dell'assoluto, bensì lo esalta".

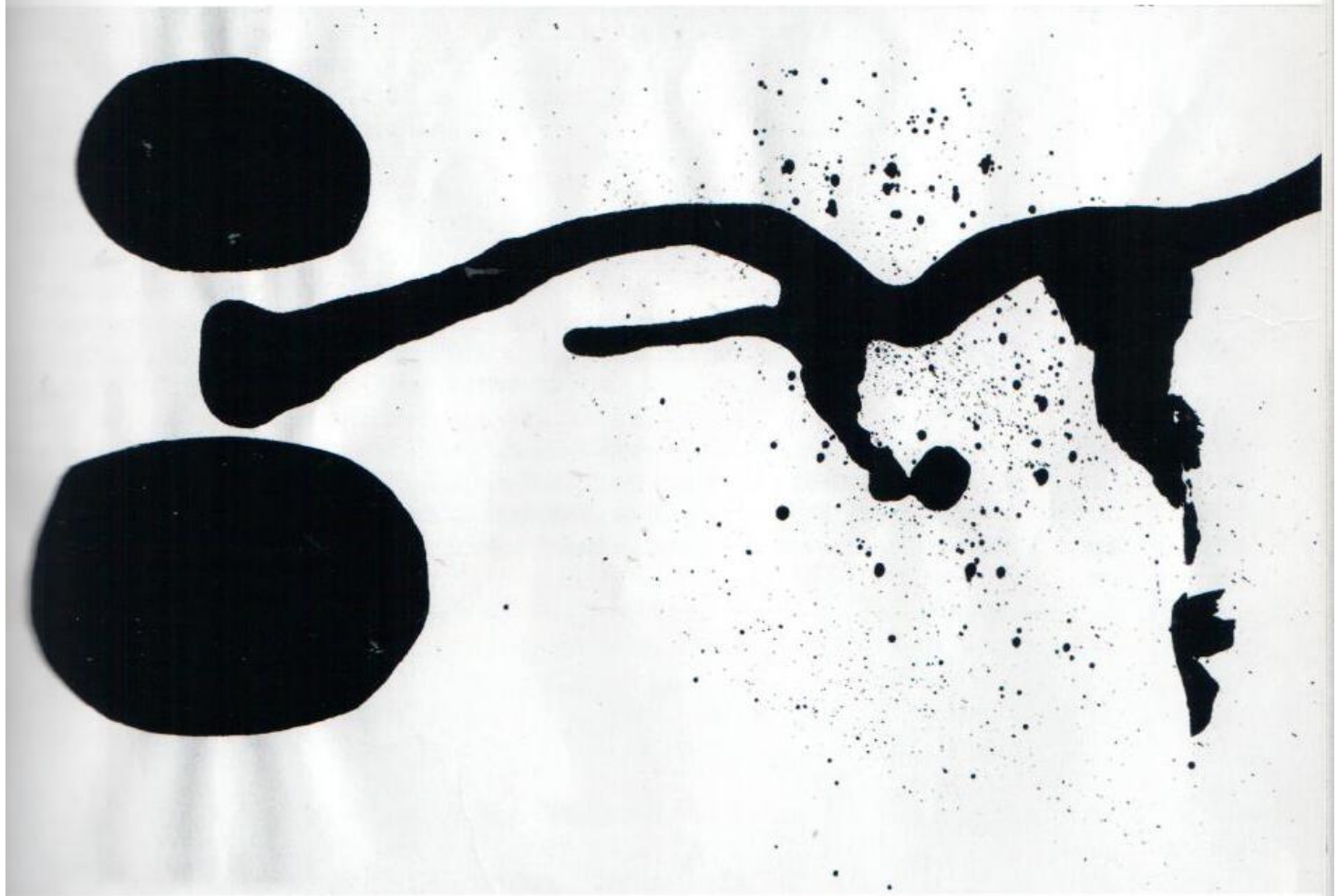
1972

*Luigi Lambertini*

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.

1970

*Elda Fezzi*





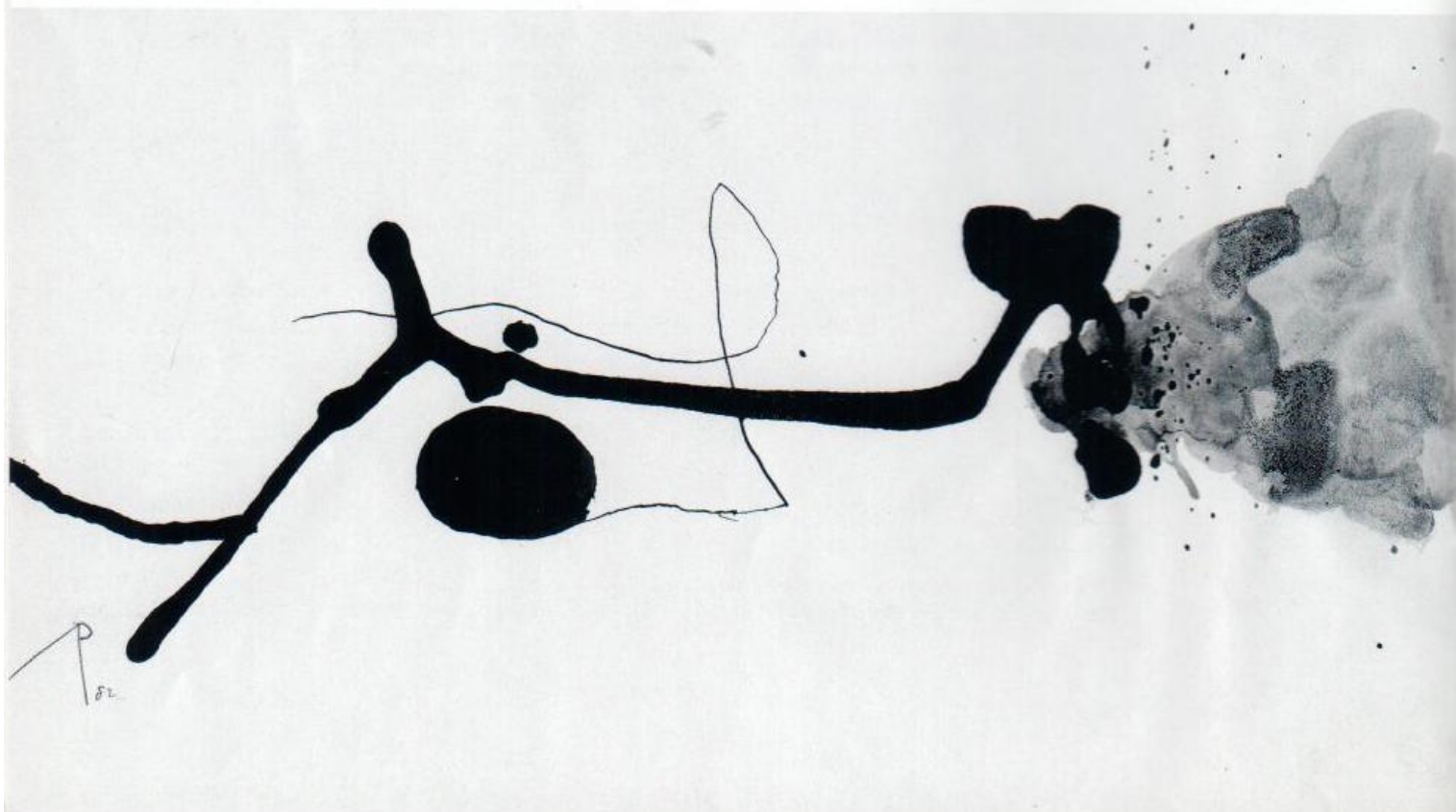
A proposito di Victor Pasmore, si è parlato di immagine razionale, collocazione imprudente che pone la sua opera in una sfera che non è affatto la sua. Avvertendo che i suoi mezzi compositivi si iscrivono invece chiaramente nel ciclo dell'astrattismo strutturalista inglese, si dovrebbe piuttosto dire che la geometria di Pasmore non è quella costruttivista del neoplasticismo, ma l'emana-zione più avventurosa, più trasparente e meno rigorosa del neocubismo lirico e dei suoi derivati.

Per propria natura Pasmore non è un anticipatore, ma il creatore aggiornatissimo di una teoria eclettica non imitativa, che ha condensato l'essenza di varie dottrine vive della infigurazione. Tuttavia, egli si distingue per una sua individualità particolare le cui ispirazioni intuitive assurgono a precise elaborazioni ed a forme nuove determinate da una fervida immaginazione. Alla soggettistica idealista dei suoi concetti, egli lega la spiritualistica plaudente delle sue prospettive spaziali; a principi pittorici elementari e riassuntivi, egli unisce caratteristiche plastiche talvolta decisamente monumentali.

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.

1973

*Alberto Sartoris*



## Domande a Victor Pasmore

*Leif Sjöberg, Columbia University*

Publicato dal Dipartimento di Belle Arti, King's College, Università di Durham, in occasione di una mostra alla Hatton Gallery. Maggio 1960

*Come è stato possibile, dopo un lungo periodo di attività nell'ambito impressionista, cominciare a dipingere in una maniera astratta?*

Ho capito che ogni tentativo di estendere i confini dell'impressionismo e dell'espressionismo seguendo i tracciati rappresentativi cubisti o fauvisti, portava a un fallimento della tecnica razionale e della razionale interpretazione. L'unico campo che mi sembrava offrisse una possibilità di evoluzione razionale era quello della forma astratta pura.

*E ora, dopo aver operato nell'astrazione, cosa ne pensa?*

Il fatto che la forma astratta si affidi al predominio della propria presenza fisica oggettiva, in contrapposizione con il carattere semi-immaginativo dell'arte figurativa, significa che un rapporto umano nuovo e più intimo è possibile tra la forma dell'opera e lo spettatore. Vale a dire che lo spettatore non si trova più in una condizione separata e distante dall'opera, come nell'arte figurativa.

L'opera è un oggetto reale, con una propria identità: lo spettatore può prenderla, manipolarla e persino introdursi.

E' anche possibile che la creazione di questo nuovo rapporto dinamico tra soggetto e oggetto nelle arti visive, costituisca la risposta più efficace alla sfida che la nuova filosofia della scienza ha presentato alla tradizione naturalistica della pittura e della scultura.

*Quale forma pensa potrà assumere in*

*definitiva, l'arte astratta?*

E' probabile che avvenga un mutamento di stato per quanto riguarda la posizione della pittura rispetto alla scultura e all'architettura, in passato la pittura, grazie ai suoi maggiori poteri illusionistici, era in grado di dominare la scultura e anche l'architettura, ma oggi, il fatto che un'opera astratta agisca interamente coi dati della propria forma palpabile, significa che non può effettivamente trovare la sua espressione più piena col mezzo della pittura, un mezzo limitato alla superficie. La ragione di questo è che la percezione oggettiva è una esperienza tridimensionale, perciò, se la forma astratta tende a ottenere l'impatto più forte sull'occhio, deve obbedire alla stessa legge. E se è così, è probabile che la scultura e l'architettura, nelle loro forme astratte, abbiano la precedenza rispetto alla pittura, solamente nella forma murale, in quanto sostenuta dalle strutture tridimensionali dell'architettura, la pittura astratta sarà in grado di competere con la scultura.

*E per quanto riguarda l'Action Painting?*

Il fatto che, al momento attuale, l'Action Painting aderisca ancora strettamente a motivi espressionistici, significa che non ha ancora trovato la sua forma definitiva.

In realtà lo sviluppo di pure forme astratte nelle arti visive non è il risultato di un desiderio di libertà d'espressione. L'arte moderna astratta ha finalità oggettive più che espressive. Tuttavia, coniando il termine "Action

Painting", queste nuove scuole hanno sottolineato la distinzione tra arte astratta e arte figurativa, in quanto il fattore creativo si è trasferito dall'atto empirico della percezione a quello del fare.

*Il movimento astratto rimpiazzerà l'arte figurativa?*

La forma astratta non può sostituire l'arte figurativa perché la sua funzione è diversa. La vitalità dell'arte figurativa risiede nell'importanza attribuita al soggetto. Nell'era della fotografia, la tematica che aveva ispirato gli impressionisti e i cubisti ha esaurito il suo impulso. E' solo con un rinnovato interesse nella tragedia e nella commedia, che l'arte figurativa può evolversi.

*Tutto questo significa che dobbiamo attenderci qualche revisione drastica nell'insegnamento delle arti visive?*

Sì. L'intera questione dell'insegnamento dell'arte e della pratica scolastica d'arte dovrà certamente venir riesaminata. Anzi, questa revisione è già in corso in parecchi luoghi. Per quanto si riferisce all'arte astratta pura, l'insegnamento richiederà delle nuove basi oggettive insieme a nuovi procedimenti empirici nella pratica. Anche se la dimensione enorme della struttura sociale moderna rende inevitabile una specializzazione, occorre qualche forma di insegnamento di base che unisca le arti visuali.

*In una conferenza sulla pittura, la scultura e la tecnologia della macchina, lei ha concluso, grosso modo, dicendo: "Non è necessario che la*

*macchina sia anti-umana o anti-creativa. Il potenziale moderno delle macchine è soltanto uno strumento; è compito dell'artista servirsene."*

*Intende proporre che la macchina ora venga impiegata in ogni cosa fatta dagli artisti?*

Niente affatto. Il punto è che in un'età di crescente tecnologia, l'artista dovrebbe porsi di fronte alla macchina in un modo positivo e non in un modo negativo. Se utilizzato propriamente, il potenziale delle macchine moderne può trasformarsi in un efficace nuovo strumento creativo. L'artista non ha da temere il pericolo della meccanizzazione, se riesce a distinguere tra l'uso positivo della macchina come strumento e la sua funzione negativa come sostituto umano.

Per la verità, se c'è qualcuno in grado di resistere alla tendenza verso la meccanizzazione, è proprio l'artista. Ma l'artista può resistere alla meccanizzazione, non riaffermando il lavoro manuale, bensì utilizzando la macchina e trascendendola.

*Negli anni trenta, la Euston Road School ha servito in parte a introdurre le idee del realismo sociale in Inghilterra. Poiché lei era uno dei direttori di quella scuola, cosa ne pensa adesso, 25 anni dopo?*

Veramente il Realismo Sociale non era uno stile d'arte ma piuttosto un modo di pensare, mentre il cubismo, il futurismo, l'arte astratta, ecc., erano esperimenti estetici e tecnici. Sociorealismo era un atteggiamento morale. C'era da attendersi che prima

o dopo, l'isolamento e l'egocentrismo impliciti nell'arte moderna espressionista, avrebbero suscitato un'opposizione; per cui qualche forma di realismo sociale sarebbe sorta, indipendentemente da manifestazioni politiche. E' vero, però che la Bauhaus in Germania, De Stijl in Olanda e "Circle" in Inghilterra erano tutte manifestazioni di un nuovo punto di vista altruistico e obiettivo. Considerandolo sotto questa luce, e non semplicemente come una improvvisata reazione in appoggio a condizioni politiche temporanee, si può quindi supporre che il Realismo Sociale assimili al suo interno le forme in evoluzione dell'arte moderna.

*Esiste una collocazione per la forma astratta pura nella vita pubblica?*

Sì.

*Quale potrebbe essere la sua funzione?*

Quella di operare in collaborazione con la nova architettura, come una funzione del vivere.

*In che modo?*

Costituendo centri individuali e punti focali per la forma architettonica.

*Ma non servirebbero meglio a questo scopo le opere figurative?*

No, perché la relazione tra le forme imitative dell'arte figurativa e le forme inventate dell'architettura, è ambigua, lo sviluppo di forme astratte pure in

pittura e in scultura, permette di ottenere un rapporto più integrato.

*Lei immagina una sintesi simile a quella costituitasi nel Medio Evo e in Oriente, quando l'architettura era dappertutto ricoperta di pitture e sculture?*

No. La collocazione è oggi differente. Mentre nel passato pittura e scultura si esprimevano sulla superficie e alle estremità della forma architettonica, nell'architettura moderna esse servono ad attivare gli spazi architettonici.

*Una sintesi in cui pittura, scultura e architettura mantengano tutte il loro carattere individuale, ha una funzione pratica oggi? Non sarebbe preferibile che tutti e tre questi fattori abbandonino la loro individualità per unirsi in una singola forma organica?*

Una sintesi di questo tipo è unicamente proponibile in termini astratti. Nella pratica effettiva non è possibile perché, diversamente dalla pittura e dalla scultura, l'architettura non può liberarsi dei suoi particolari scopi utilitari, in altre parole non è possibile che l'architettura abbandoni la sua individualità.

*Ma lei sta cooperando con degli architetti nella progettazione di città e nel design architettonico. Questo non comporta una completa integrazione e perdita di individualità?*

Si tratta di una sintesi tra architetto e artista in cui dei fattori comuni, esistenti tra loro, sono associati nell'inte-

resse di uno scopo unitario. Questa è cosa diversa da una sintesi di architettura, scultura e pittura. Una sintesi tra architetto e artista è meno rigida perché anche se comporta una completa integrazione sui problemi comuni e globali, permette l'espressione individuale nei dettagli e su questioni particolari.

*Ma quali funzioni pratiche può servire questa associazione?*

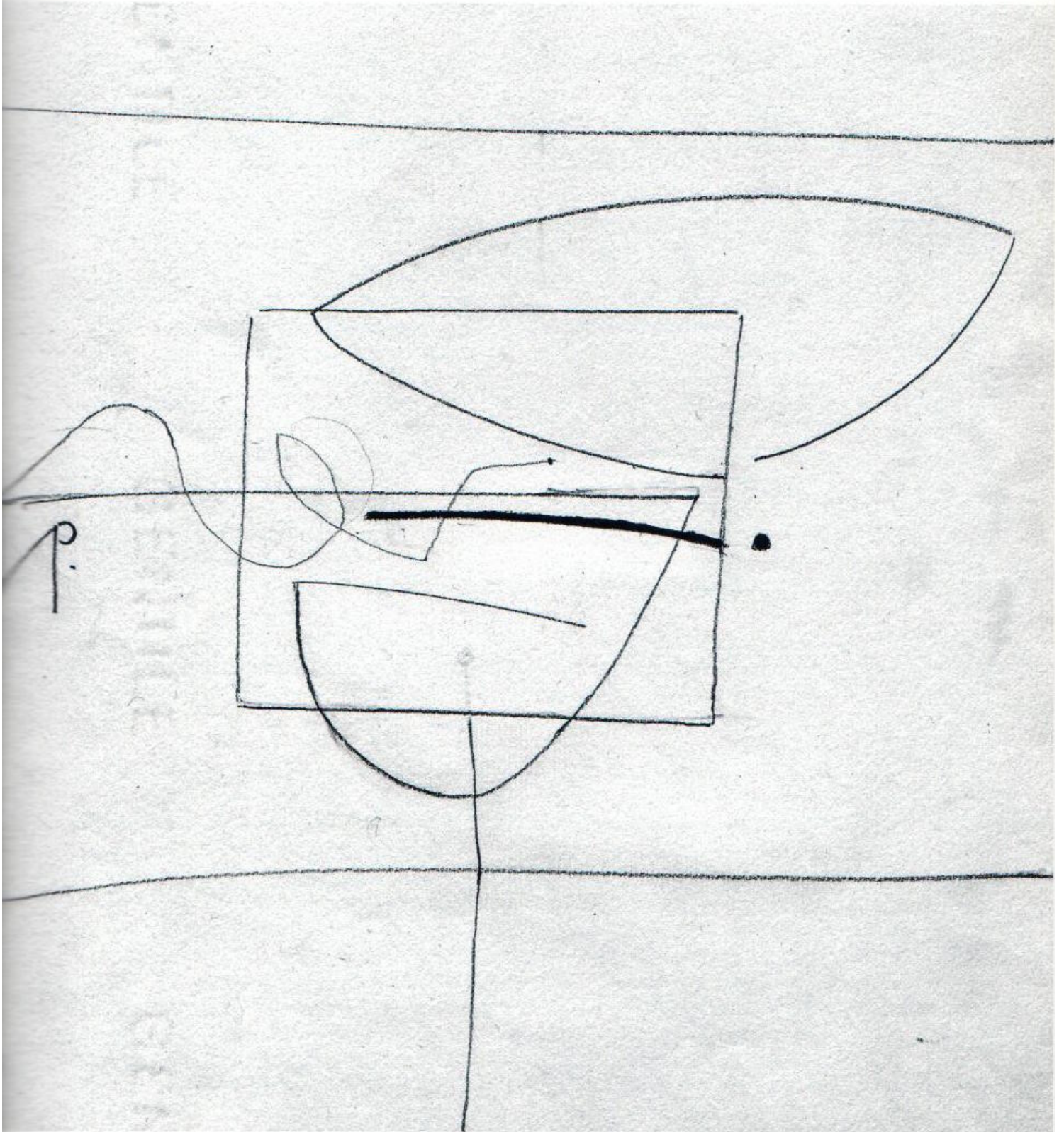
La domanda di strutture razionalmente pianificate, delle dimensioni di intere città, ha dato all'architettura nuove prospettive senza precedenti, la nuova città si propone appunto come l'architettura dell'"ambiente totale".

Per il momento, l'incombenza di trasformare l'"ambiente totale" in una forma razionale e unificata ricade unicamente sull'architetto specializzato. Ma un concetto a quattro dimensioni di ambiente totale, della portata di una città, oltrepassa la sfera d'azione di qualunque ramo specializzato delle arti visive.

Un ambiente totale richiede un gruppo operante a "quattro dimensioni", per essere realizzato, ed è forse in rapporto a un'esigenza come questa che si potrebbe trovare una *raison d'être* per la sintesi.

*Ma come è possibile questo?*

Sarebbe possibile solo riformando l'insegnamento e l'apprendistato dell'architetto, dell'artista e dell'ingegnere.



## Questions to Victor Pasmore

*Leif Sjöberg, Columbia University*

Published by the Department of Fine Art, King's College in the University of Durham on the occasion of an exhibition in the Hatton Gallery, May 1960.

*How was it possible, after a long period of visual painting along impressionist lines, to begin painting in an abstract manner?*

I found that all attempts to extend the boundaries of impressionism and expressionism along cubist or fauvist representational lines led to a breakdown in rational technique and rational interpretation. The only field which appeared open to rational development was in terms of purely abstract form.

*After working in the abstract, what do you think now?*

The fact that purely abstract form depends on the primacy of this objective physical presence, in contradistinction to the semi-imaginative character of representational art, means that a new and more intimate human relationship is possible between the form of the work and its spectator.

That is to say that the spectator is no longer separate and apart from the work as in representational art.

The work is a real object, with its own identity, which the spectator can pick up, handle and even inhabit. It is perhaps possible that the creation of this new dynamic relationship between subject and object in the visual arts is the most powerful answer to the challenge which the new philosophy of science has presented to the natural tradition of painting and sculpture.

*What form do you think abstract art will eventually take?*

It is likely to mean a change of status in respect to painting in its relation to sculpture and architecture. In the past painting, by virtue of its superior illusionistic powers, was able to dominate sculpture and even architecture.

But today, the fact that an abstract work functions entirely in terms of its own palpable form means that it cannot really find its most powerful expression in the surface-bound medium of painting.

The reason for this is that objective perception is a three-dimensional experience. If abstract form is to make its strongest impact on the eye, therefore, it should follow this same law. If this is in fact the case then sculpture and architecture are likely to take precedence over painting in their abstract form.

Only in mural form, when it is supported by the three-dimensional forms of architecture, will abstract painting be able to compete with sculpture.

*What about "Action Painting"?*

The fact that, at present, Action Painting is still very closely attached to expressionist motives means that it has not yet found its ultimate form. In reality the development of purely abstract form in the visual arts is not the outcome of desire for freedom of expression. Modern abstract art is objective rather than expressionist in aim. Nevertheless, in coining the term "Action Painting" the new schools have underlined the distinction between abstract and representational art in so far as the creative factor has been transferred from the empiri-

cal act of perception to that of making or doing.

*Will the abstract movement replace representational art?*

Abstract form cannot replace representational art because its function is different. The vitality of representational art rests on the importance attached to the subject-matter. In an age of photography the subject matter that inspired the impressionists and the cubists has lost its impetus. It is only in a renewed interest in tragedy and comedy that representational art can develop.

*Does all this mean that we must expect some drastic review of teaching in the visual arts?*

Yes, certainly the whole question of art teaching and art school practice will have to be reviewed. Indeed, such a review is already under way in many places. In so far as purely abstract art is concerned, teaching will require new objective foundations together with new empirical processes of practice.

Although the enormous scale of modern social structure makes specialisation unavoidable, some form of basic teaching is required which unites the visual arts.

*In a lecture about painting, sculpture and machine technology you finished off roughly like this: "The machine need not be anti-human or anti-creative. Modern machine power is only a tool; it is up to the artist to use it". Do you suggest that the machine*

*should be now used for everything the artist does?*

By no means. The point is that, in an age of increasing machine technology, the artist must approach the machine in a positive and not a negative way. Properly utilised modern machine-power can develop into a powerful new creative tool.

The artist need fear no danger from mechanisation if he distinguishes between the positive use of the machine as a tool and its negative function as a human substitute. Indeed, if anybody is in a position to resist the tendency to mechanisation, it is the artist. But the artist can resist mechanisation, not by reasserting handcraft, but by using the machine and transcending it.

*In the '30s the Euston Road School was partly an introduction of social realist ideas in England. As you were one of the directors of that school, what do you think now, 25 years later?*

In reality social realism is not a style of art, but an attitude of mind. Whereas cubism, futurism, abstract art, etc., were technical and aesthetic experiments, social realism was a moral approach. Indeed the isolation and ego-centricity implicit in modern expressionist art was bound to meet with opposition sooner or later; so that some form of social realism would have developed interdependently of political manifestations. Indeed the Bauhaus in Germany, De Stijl in Holland and "Circle" in England were all manifestations of a



new altruistic and objective outlook. If it is regarded in this light, therefore, and not simply as a makeshift reaction in the interests of temporary political conditions, social realism can be expected to assimilate within itself the developing forms of modern art.

*Is there a place for purely abstract form in public life?*

Yes.

*What function could it perform?*

It could operate in alliance with the new architecture as a function of living.

*In what way?*

By providing individual centres and focal points to the architectural form.

*But would not representational works serve this purpose better?*

No, because the relationship between the imitative forms of representational art and the invented forms of architecture is ambiguous. With development of purely abstract form in painting and sculpture a more integrated relationship can be achieved.

*Do you visualise a synthesis similar to that in the Middle Ages and the orient when architecture was covered all over with paintings and sculptures?*

No. The position is different today. Whereas in the past painting and sculpture found expression on the surfaces and extremities of the archi-

tectural form, in modern architecture they serve to activate the architectural spaces.

*But has a synthesis, in which painting, sculpture and architecture all retain their individual character, any practical function today? Would it not be preferable if all three factors abandoned their individuality and united as a single organic form?*

A synthesis in this sense is only possible in purely abstract terms. In actual practice it is not possible because, unlike painting and sculpture, architecture cannot free itself from its particular utilitarian functions. In other words it is not possible for architecture to abandon its individuality.

*But you are co-operating with architects in town planning and architectural design. Does not this involve complete integration and loss of individuality?*

This is a synthesis of architect and artist in which common factors, existing between them, are pooled in the interests of a common end. This is a different thing to a synthesis of architecture, sculpture and painting. A synthesis of architect and artist is less rigid in that, although it involves complete integration on general and overall problems, on details and particular questions it allows for individual expression.

*But what practical function can such an association serve?*

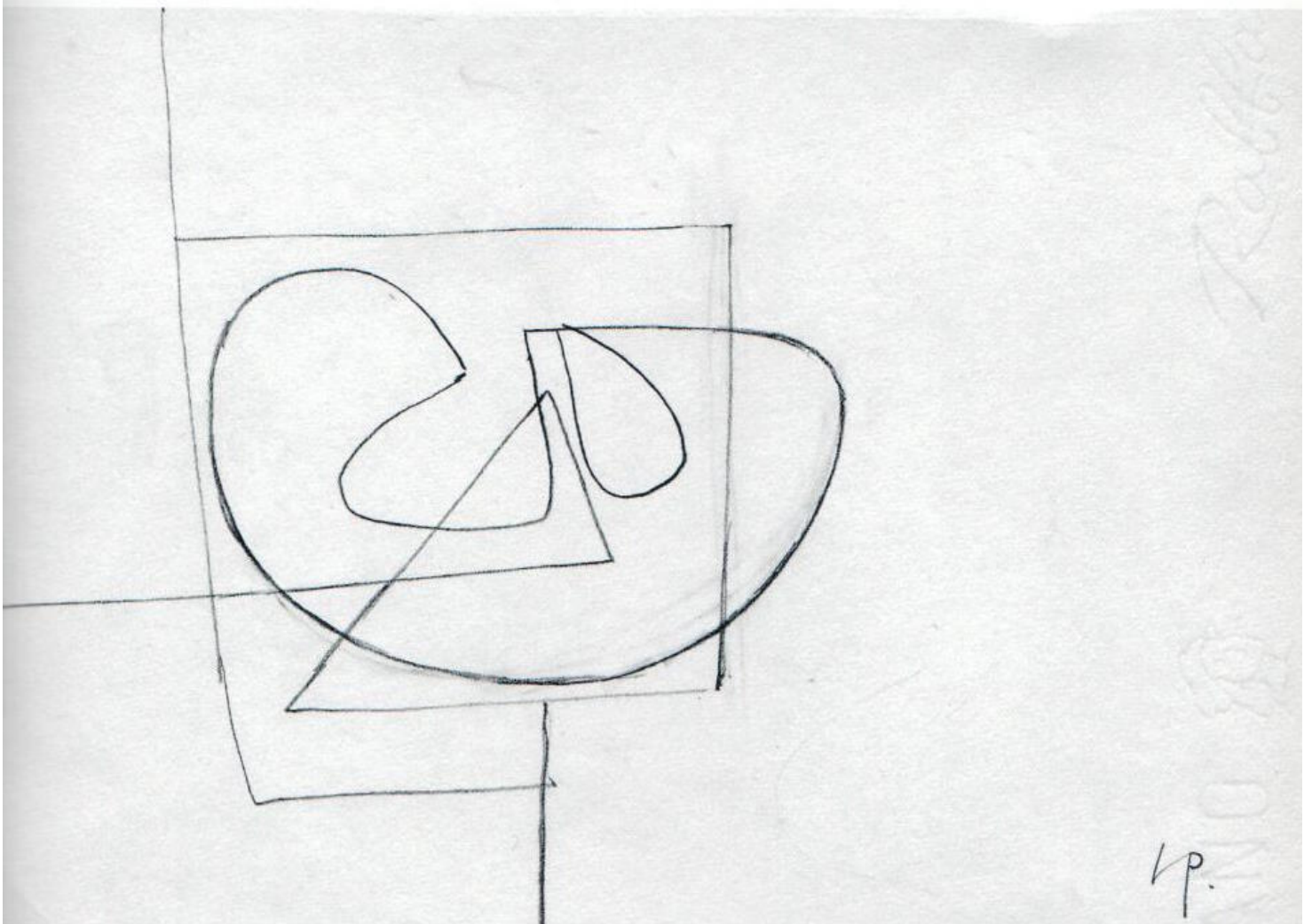
The demand for rationally planned

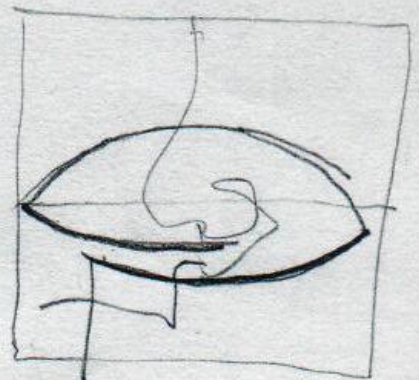
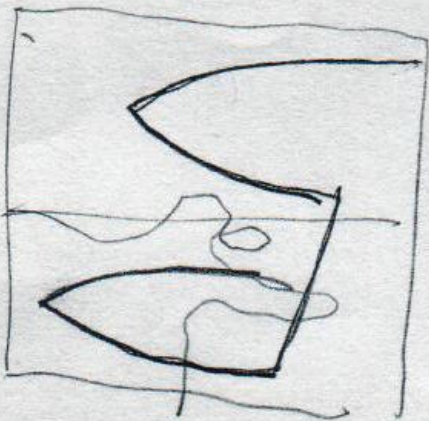
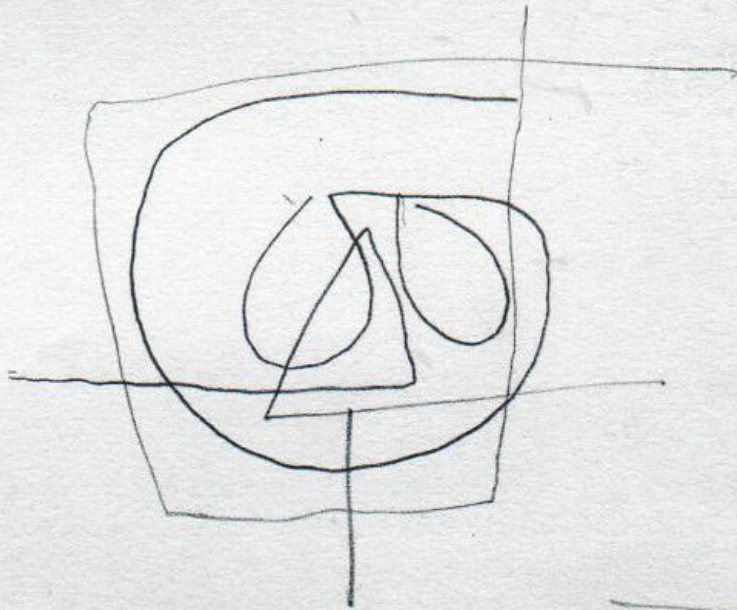
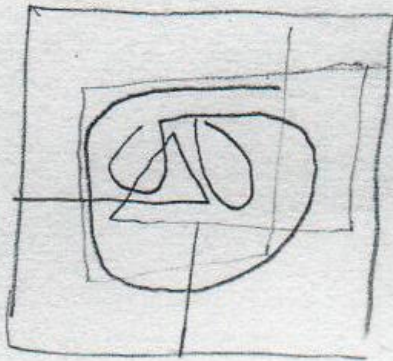
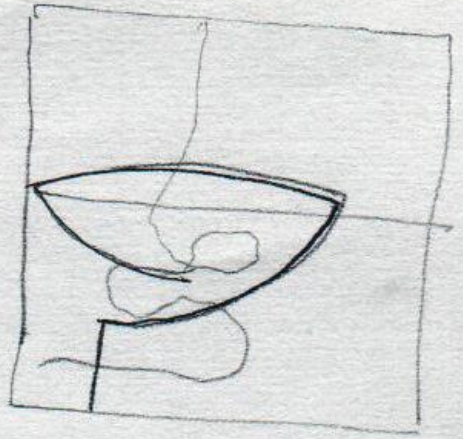
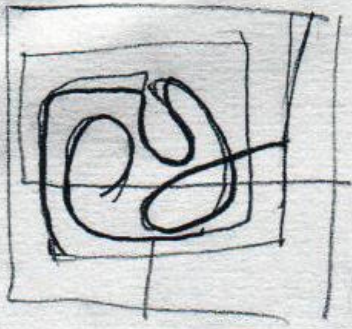
structures on the scale of whole towns has provided architecture with unprecedented new dimensions. Indeed the New Town presents itself as the architecture of "total environment". At present the task of transforming "total environment" into a unified and rational form falls solely on the specialised architect. But a four-dimensional concept of total environment on the scale of a town is beyond the scope of any specialised

branch of the visual arts. Total environment requires a "four-dimensional" team to carry it out. It is perhaps in relation to a need such as this that a synthesis could find a *raison d'être*.

*But how is it possible?*

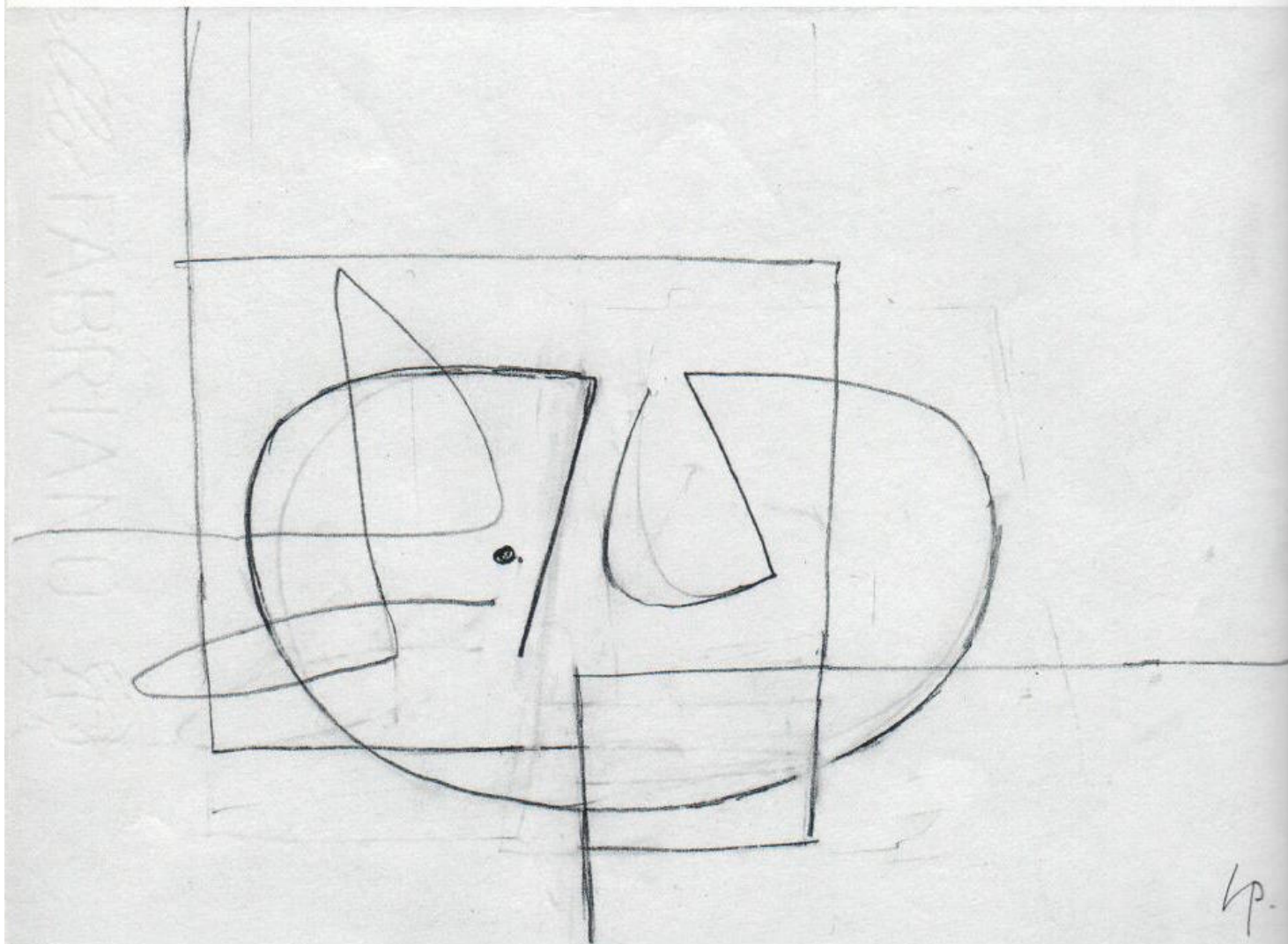
It would only be possible if the teaching and training of architect, artist and engineer were reviewed.



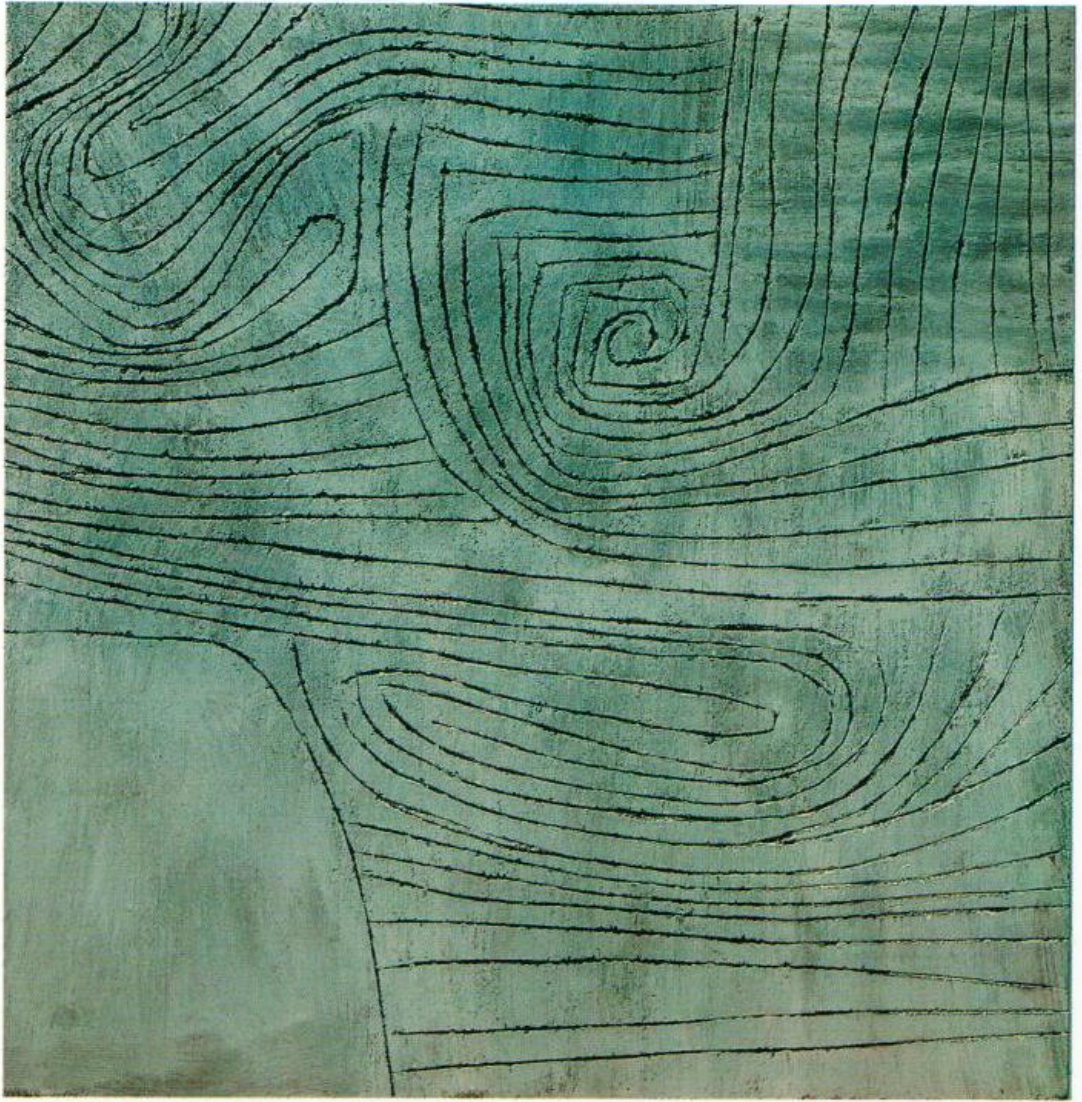


VP

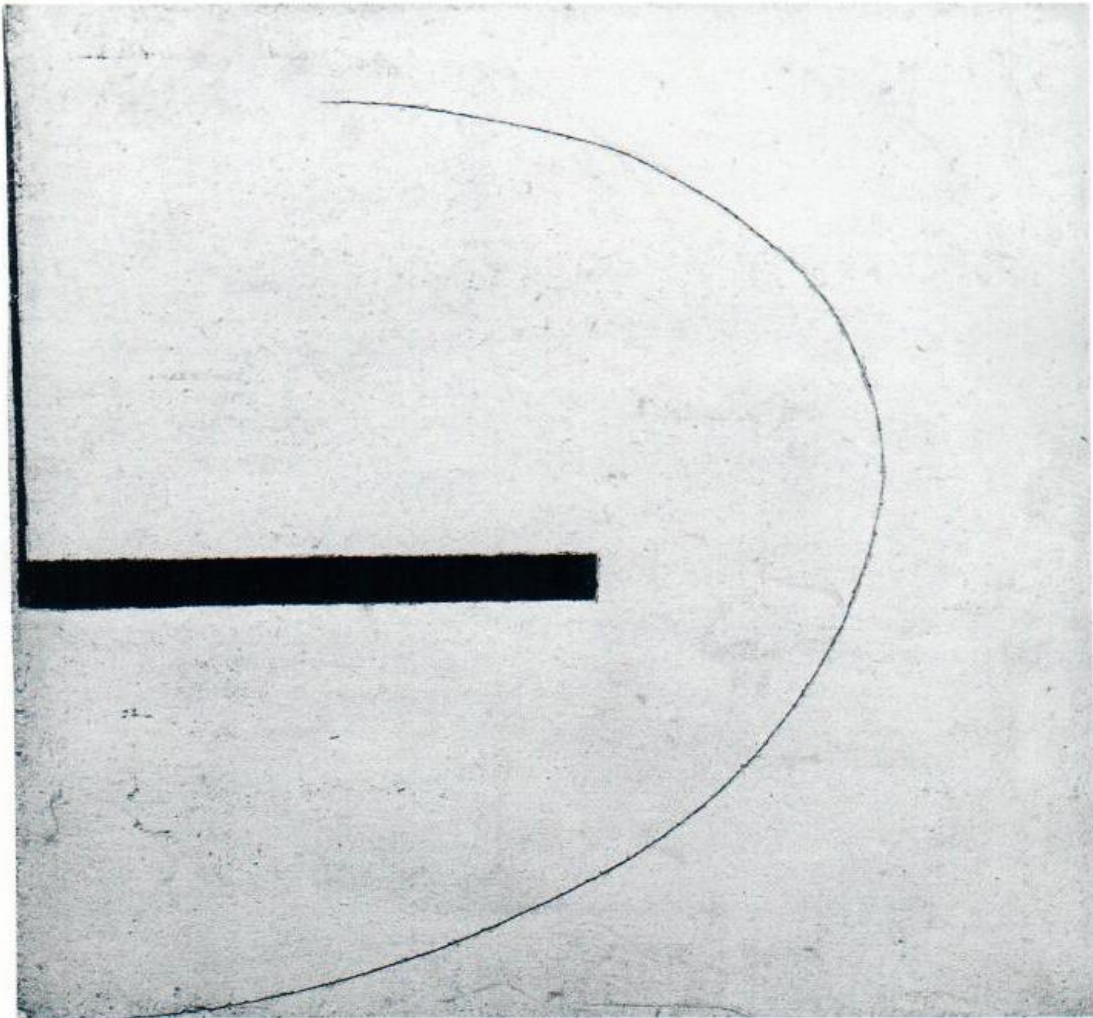
**Opere**



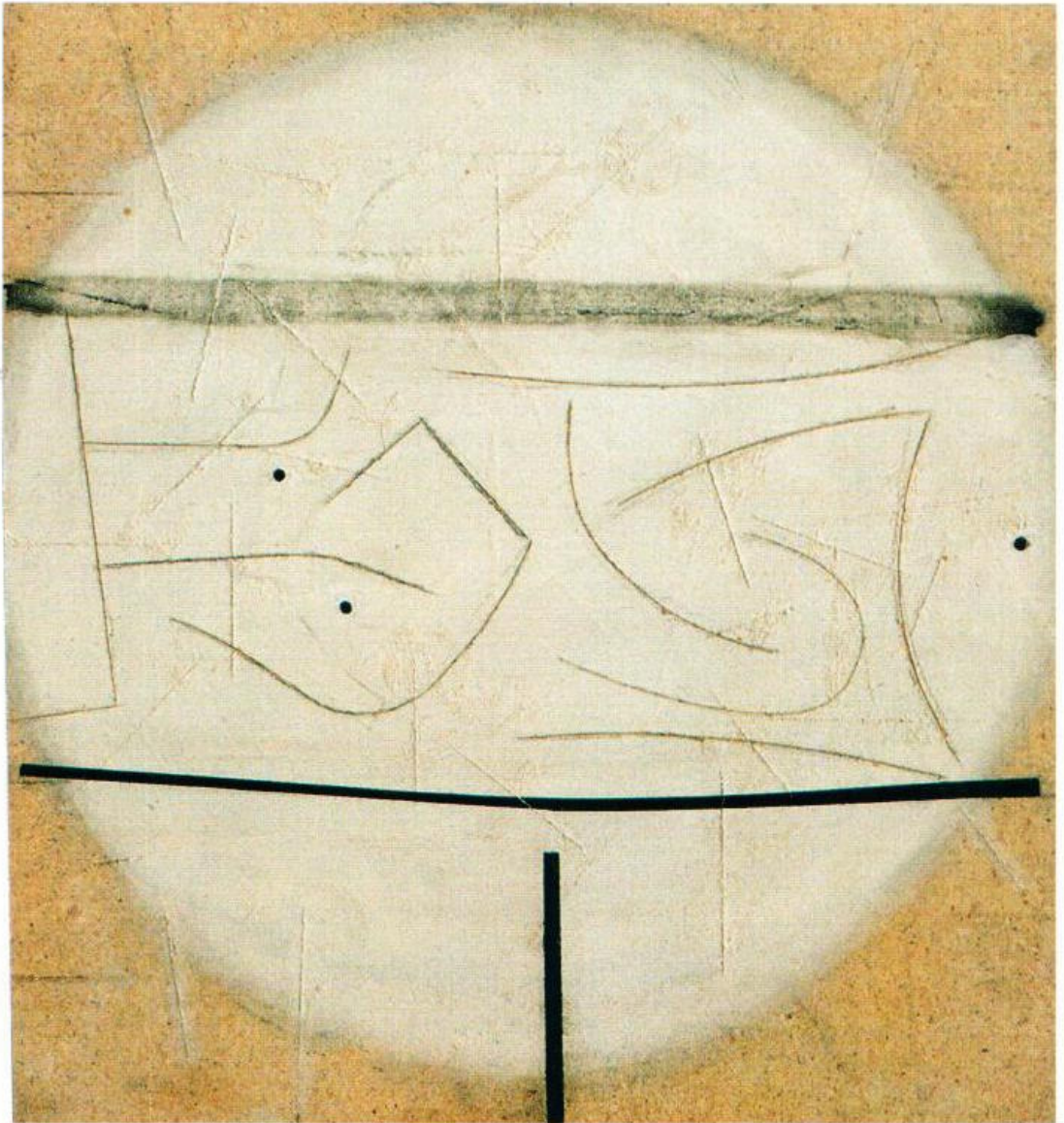
kp.



6, 1963

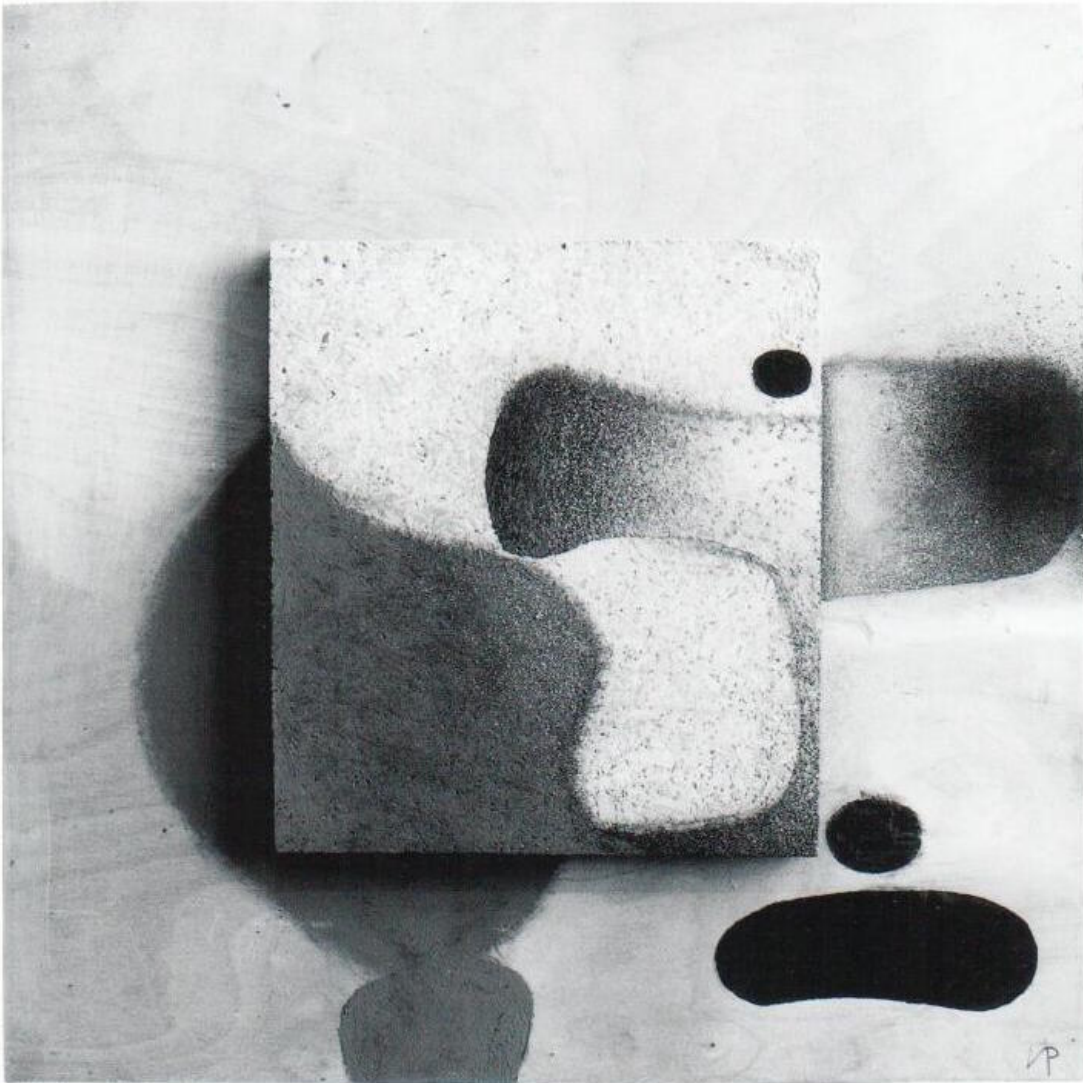


10, 1963



8, 1963

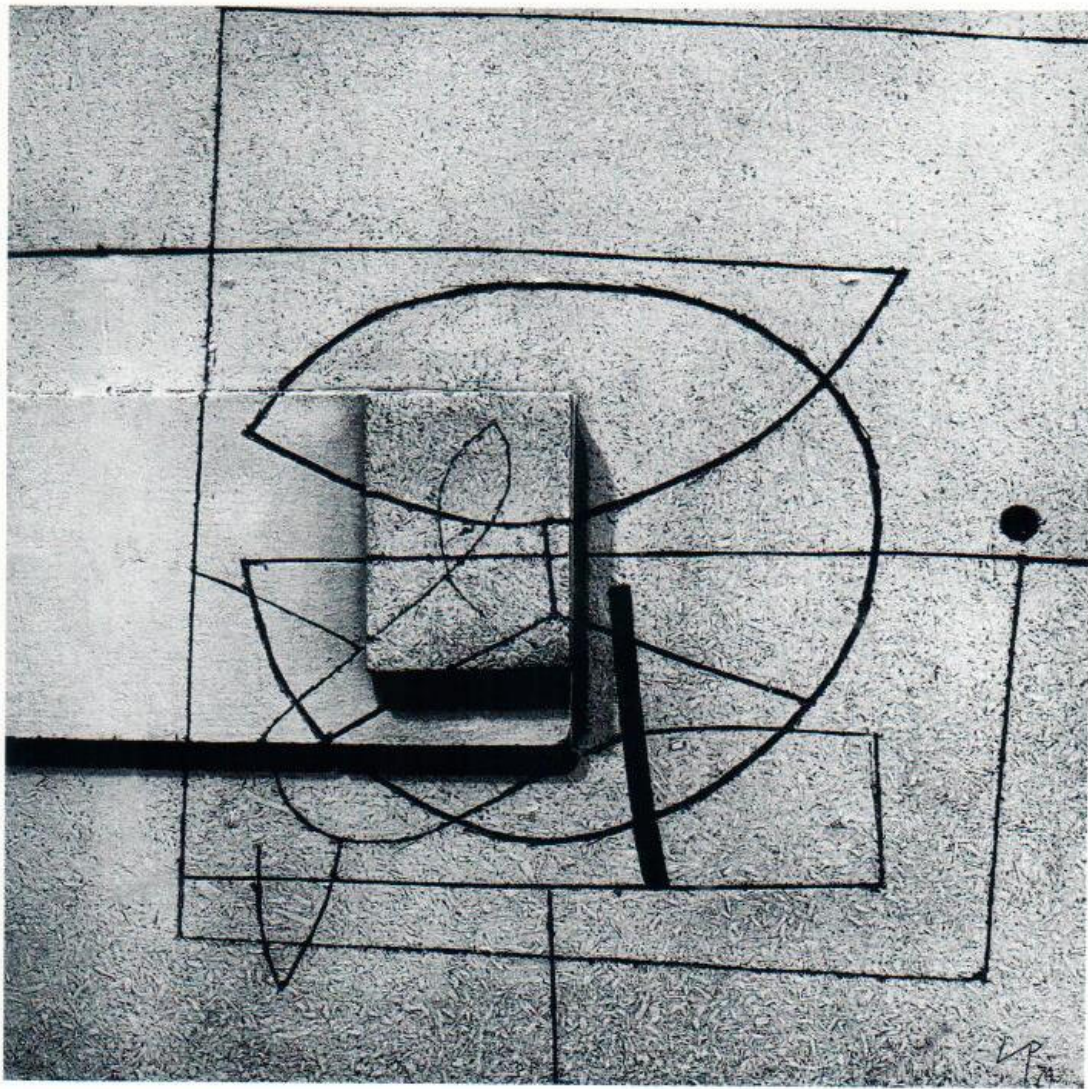




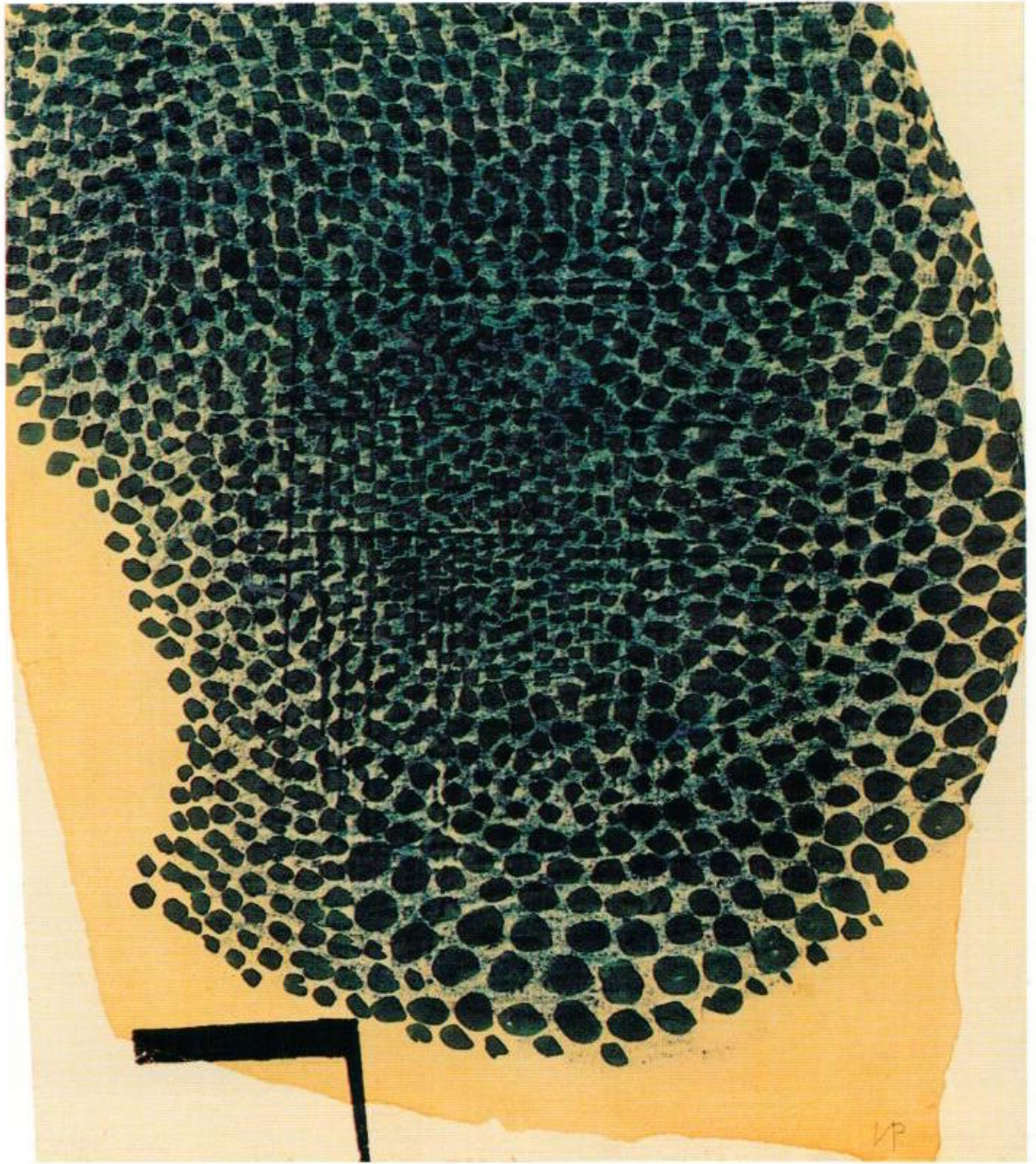
28, 1969



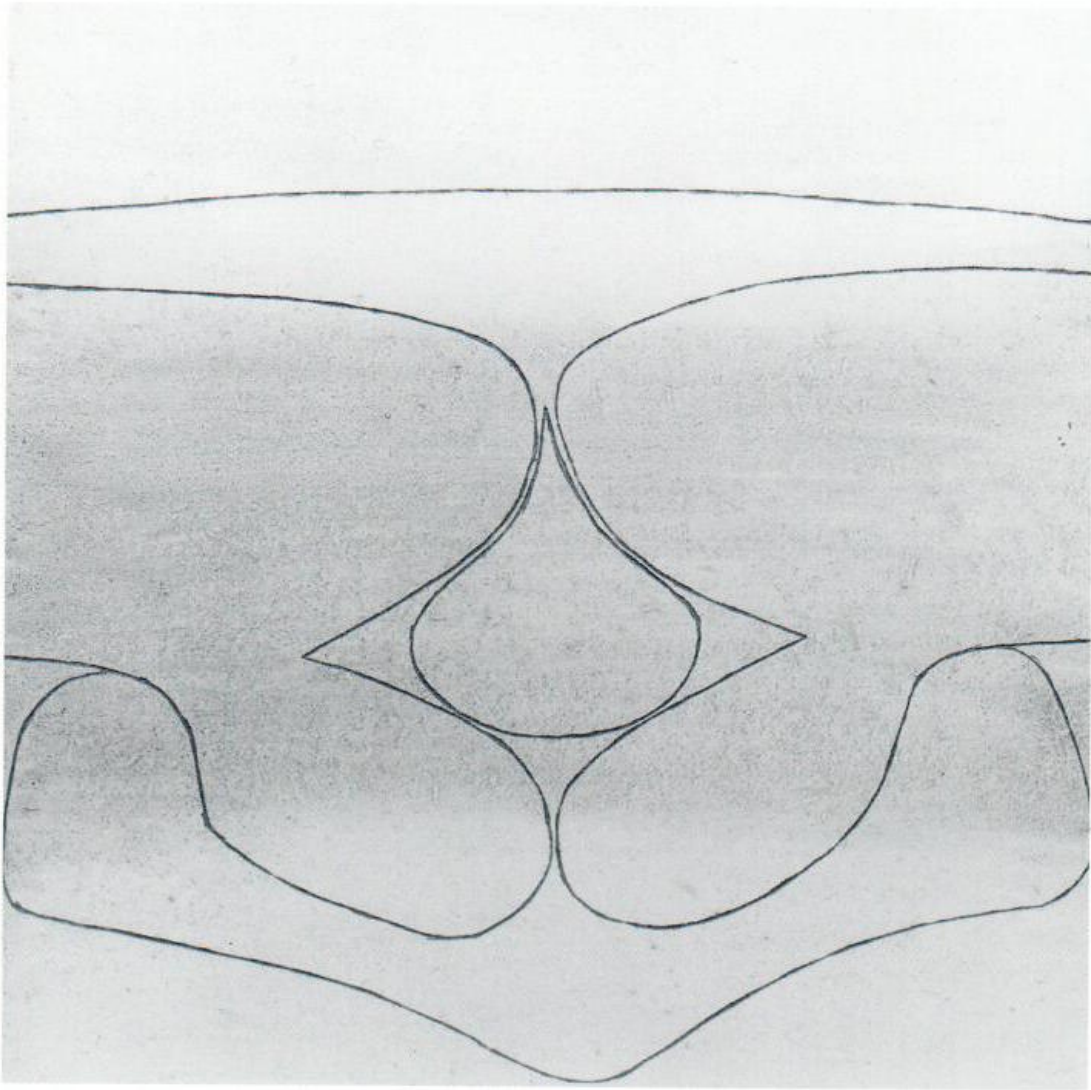
13, 1964



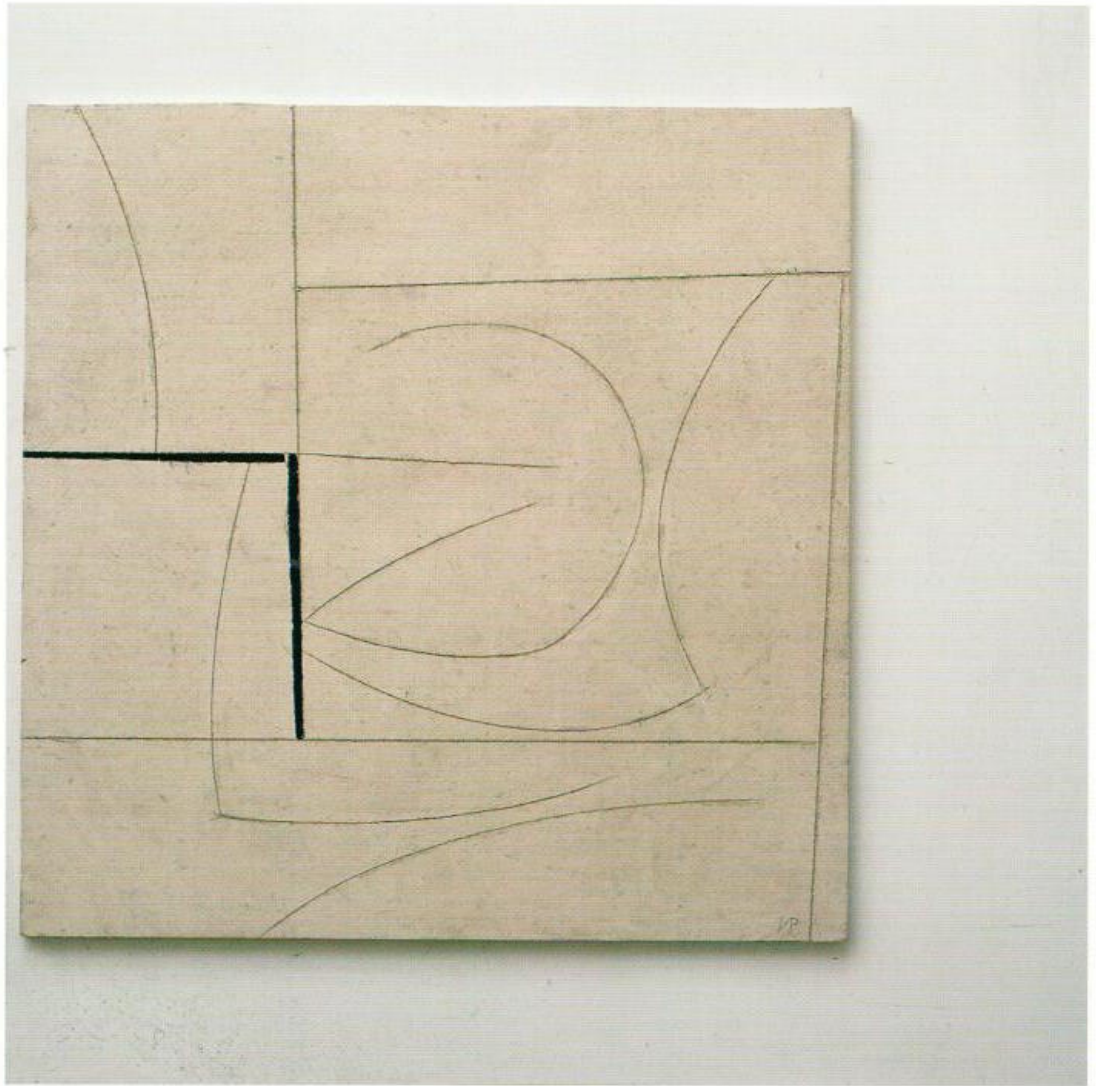
45, 1974



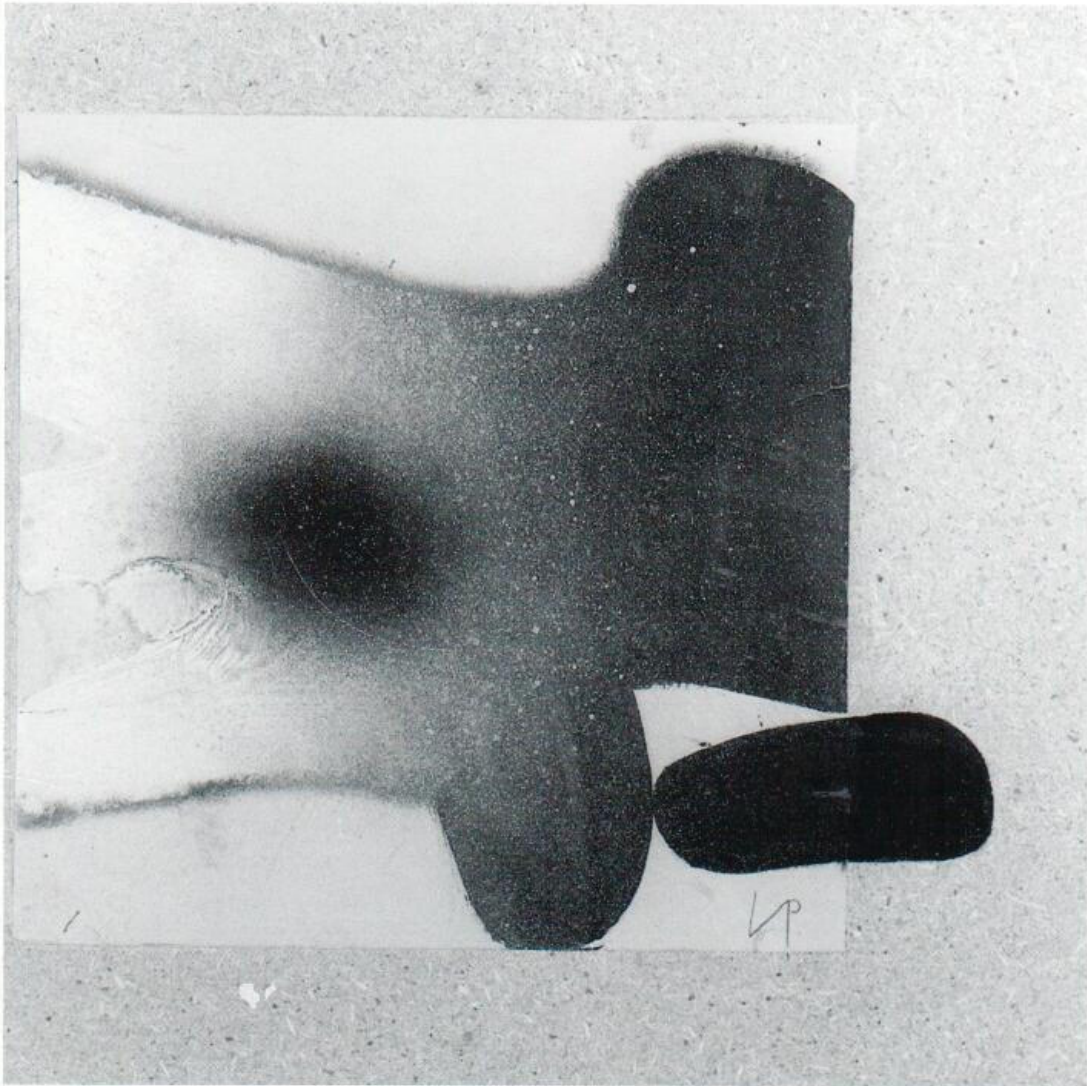
14, 1964



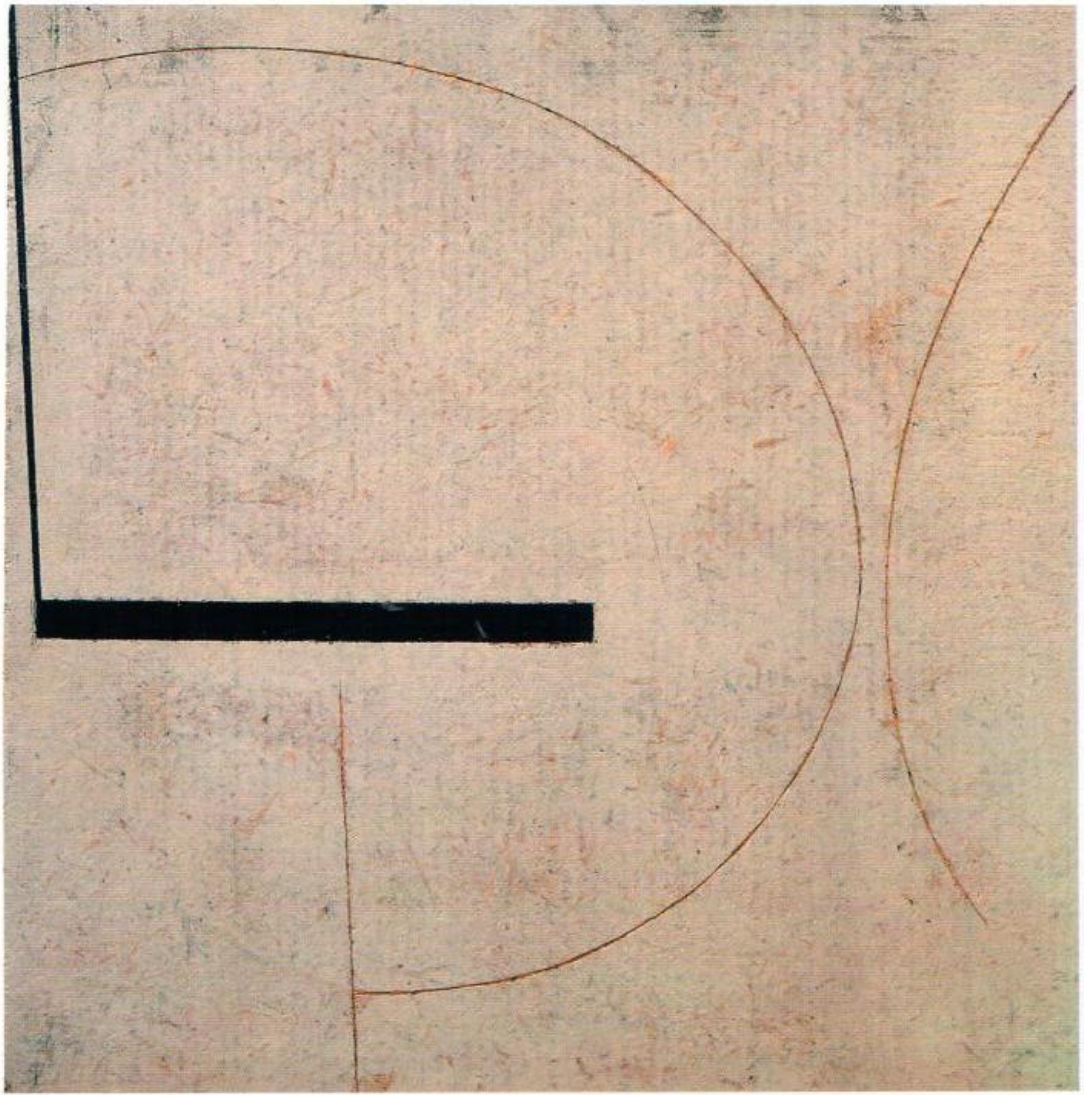
49, 1976



15, 1964

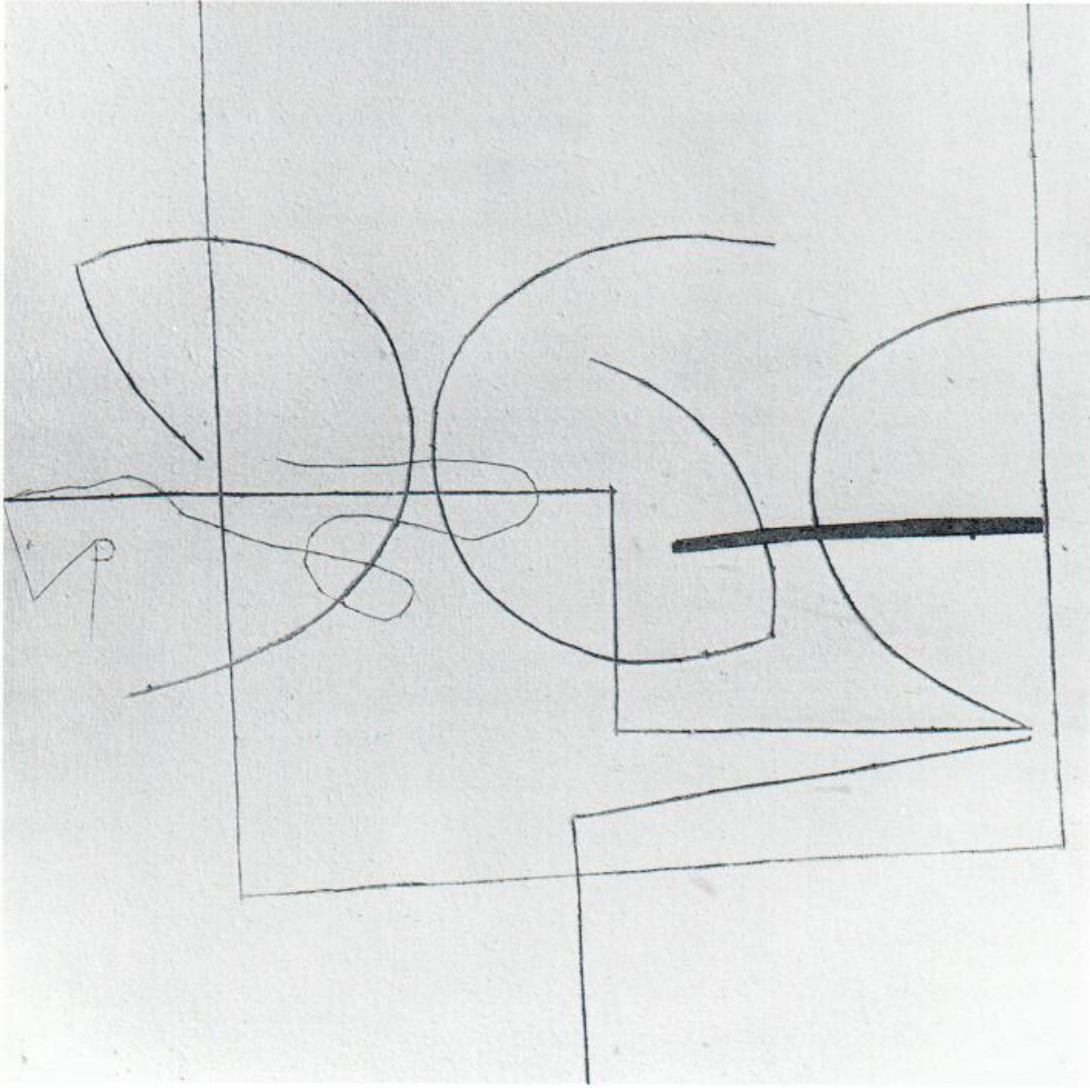


53, 1976/78

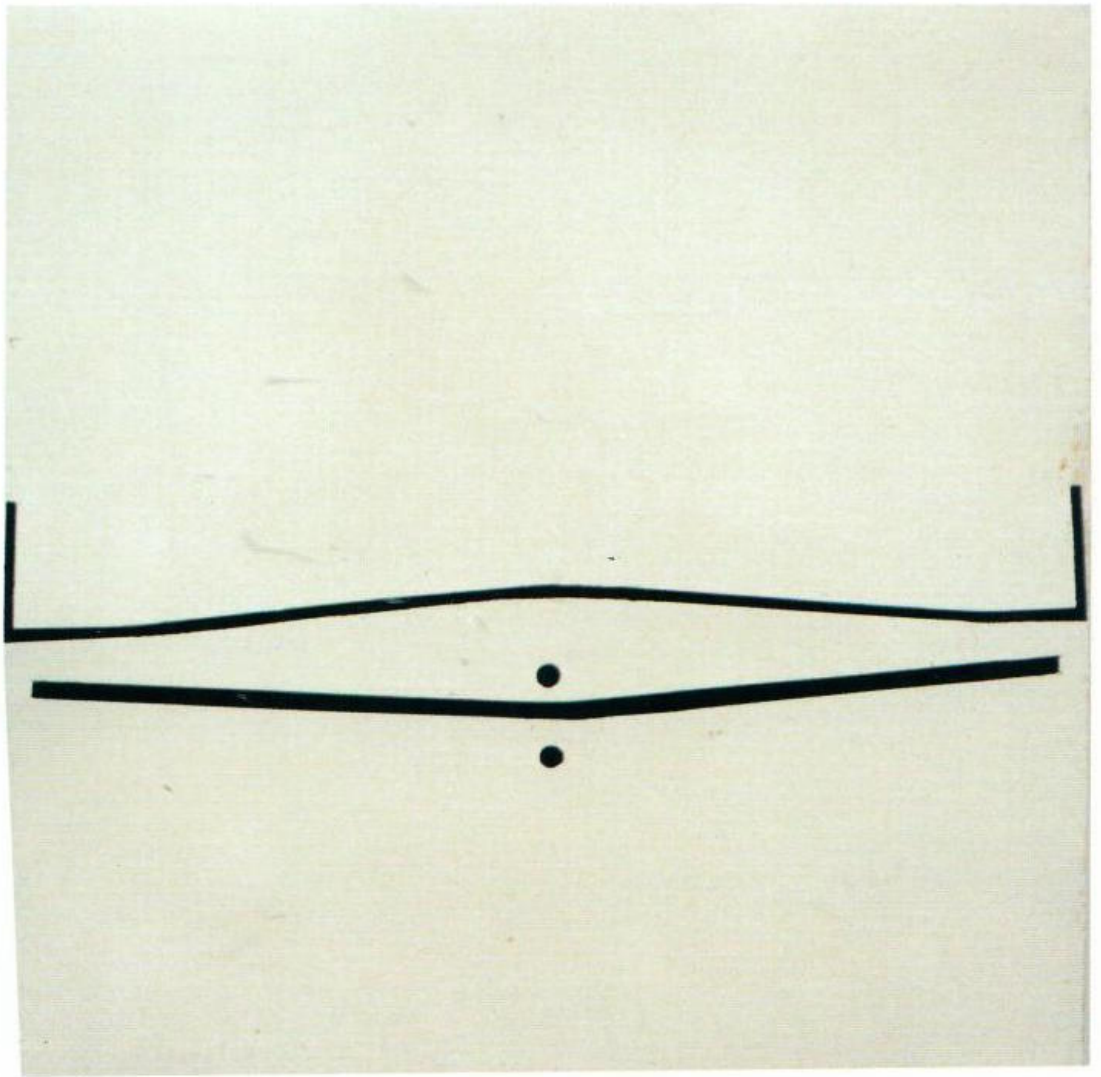


19, 1966

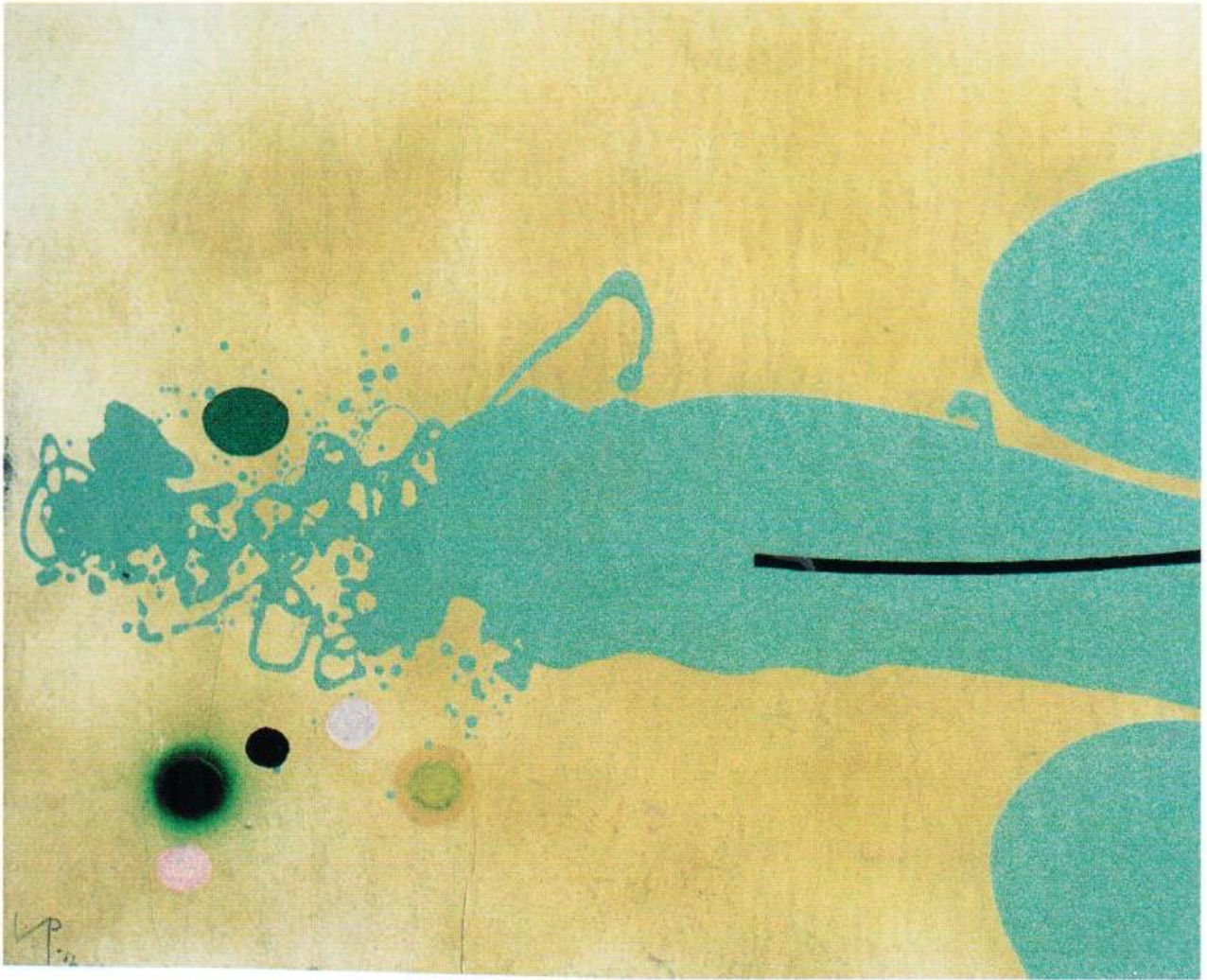




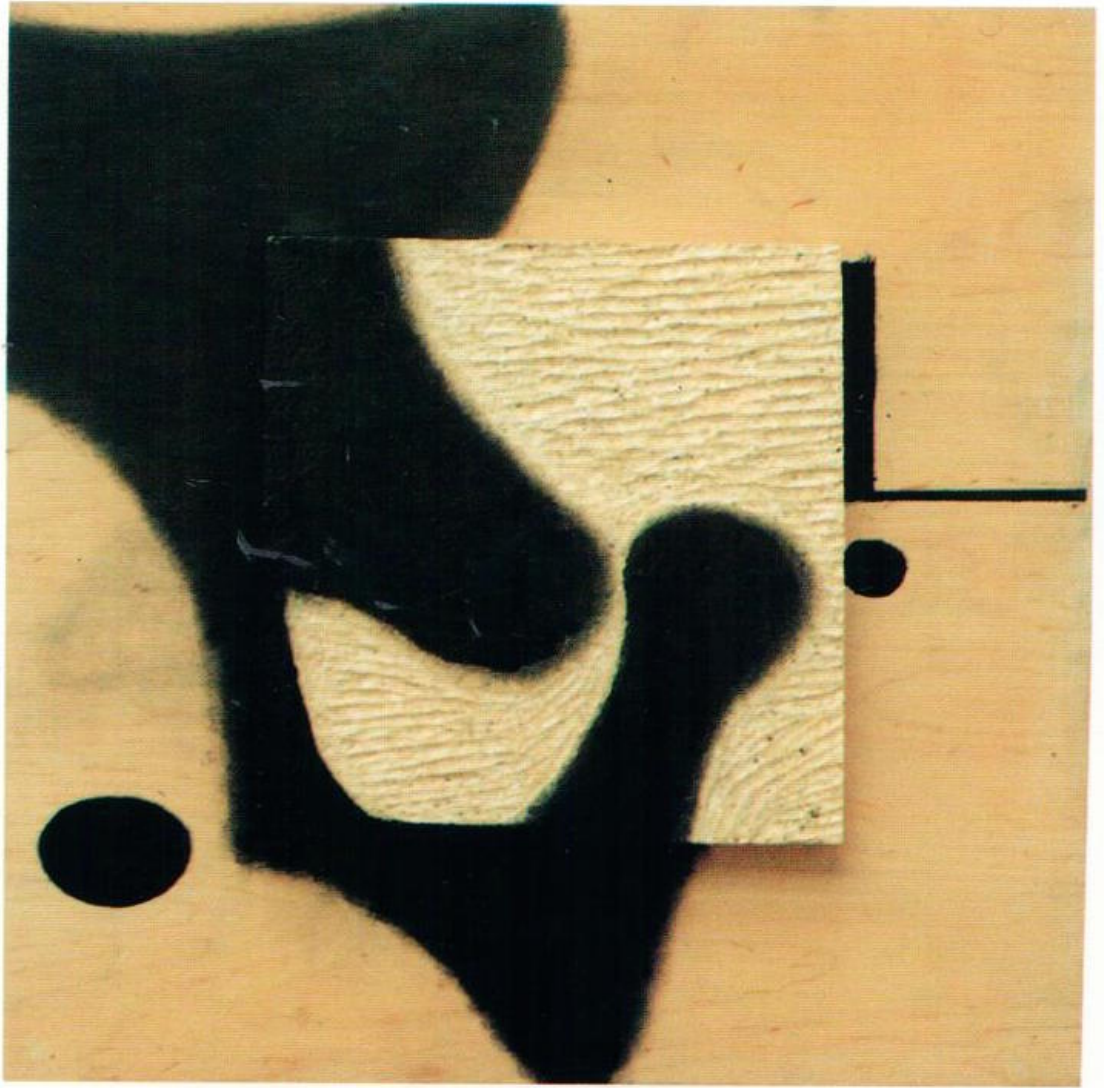
54, 1978



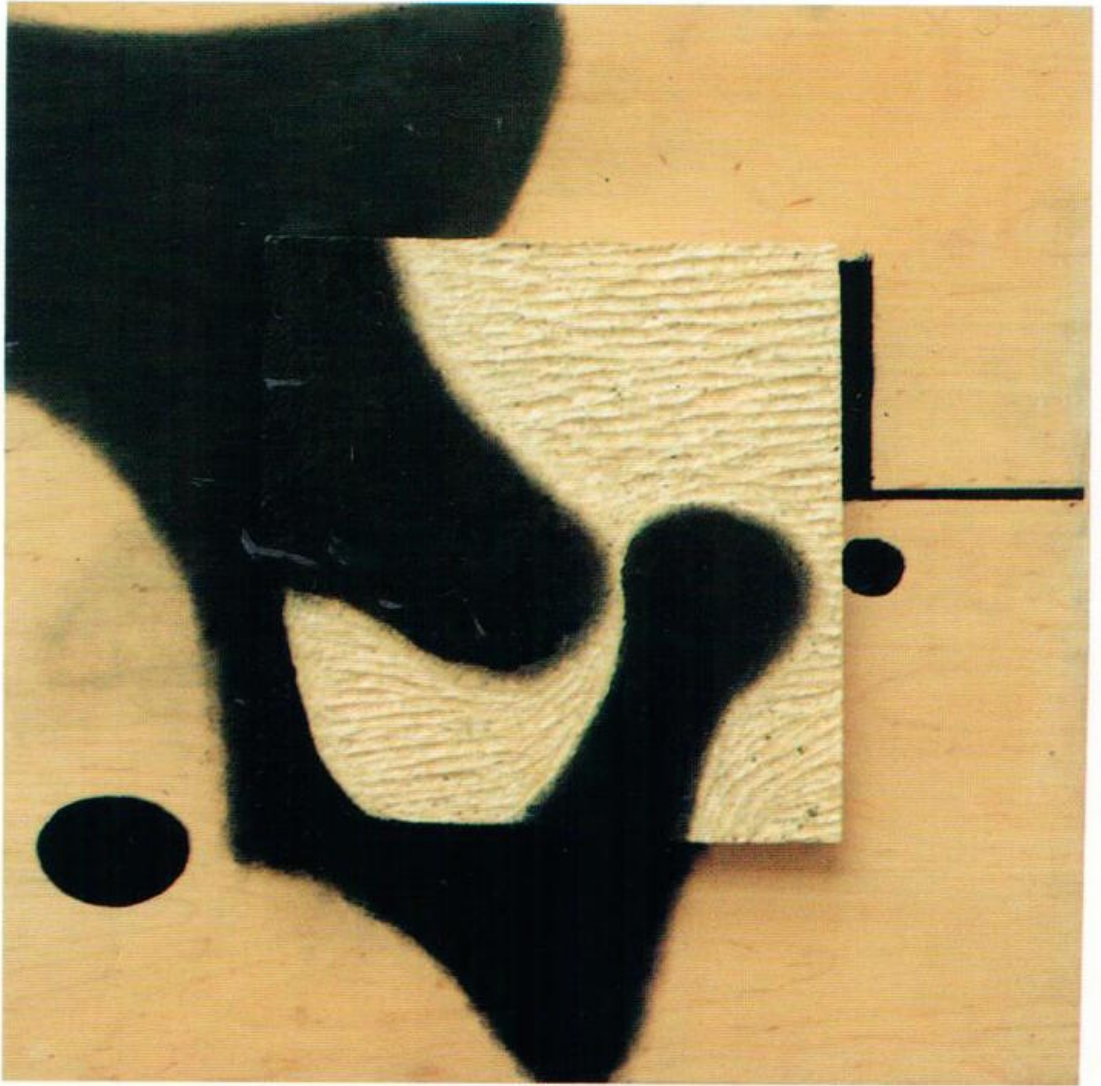
21, 1969



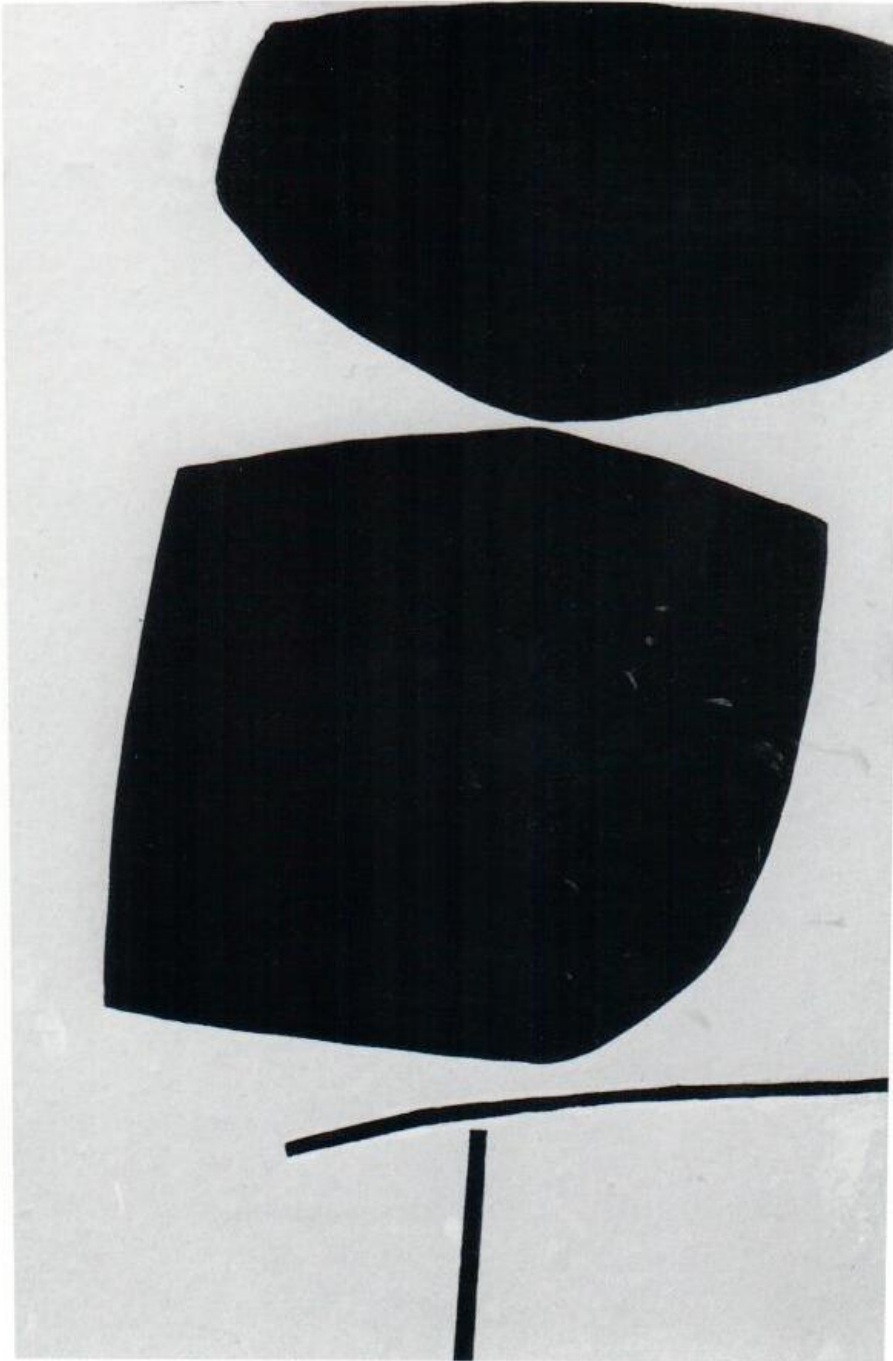
60, 1982



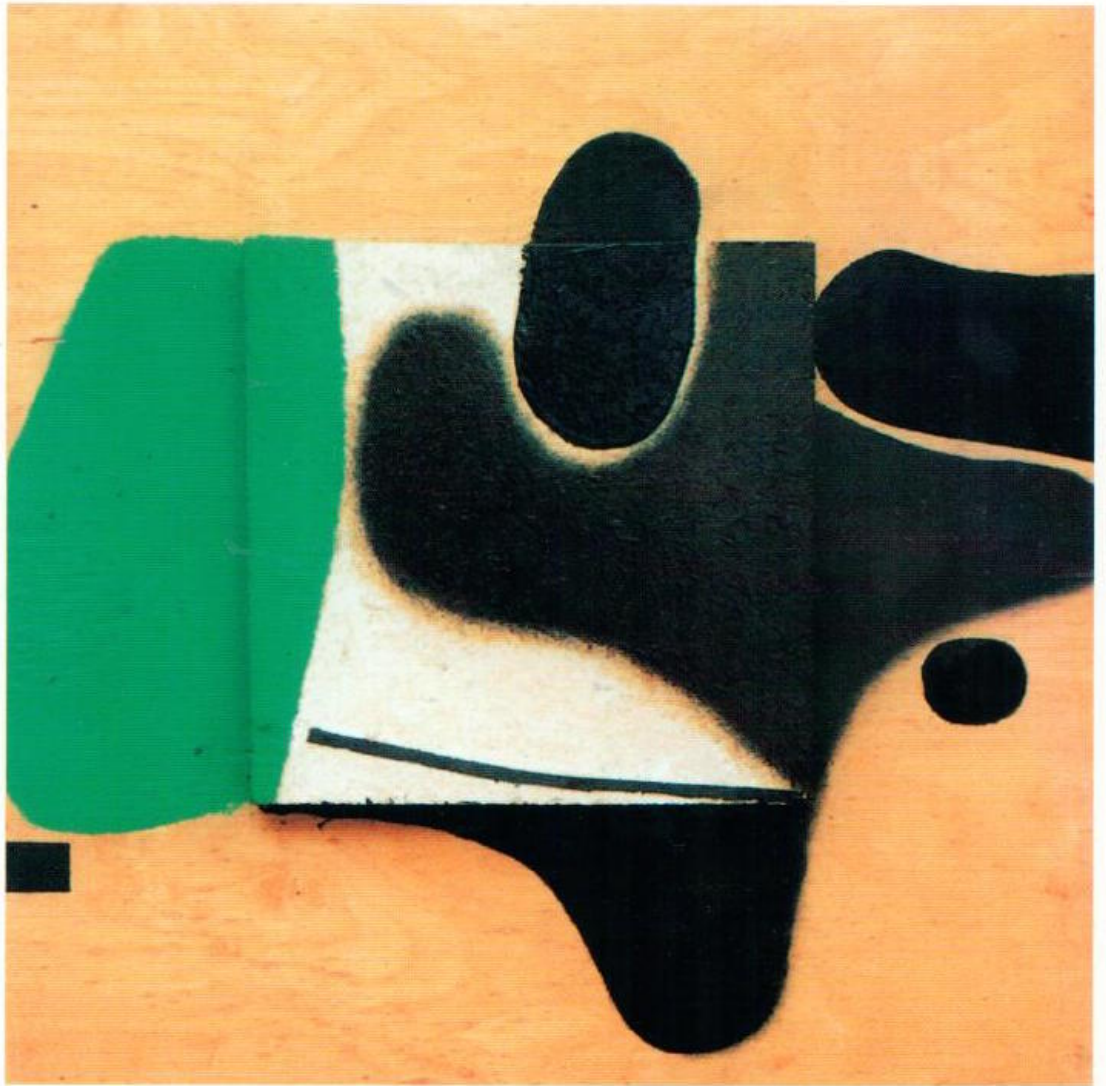
25, 1969



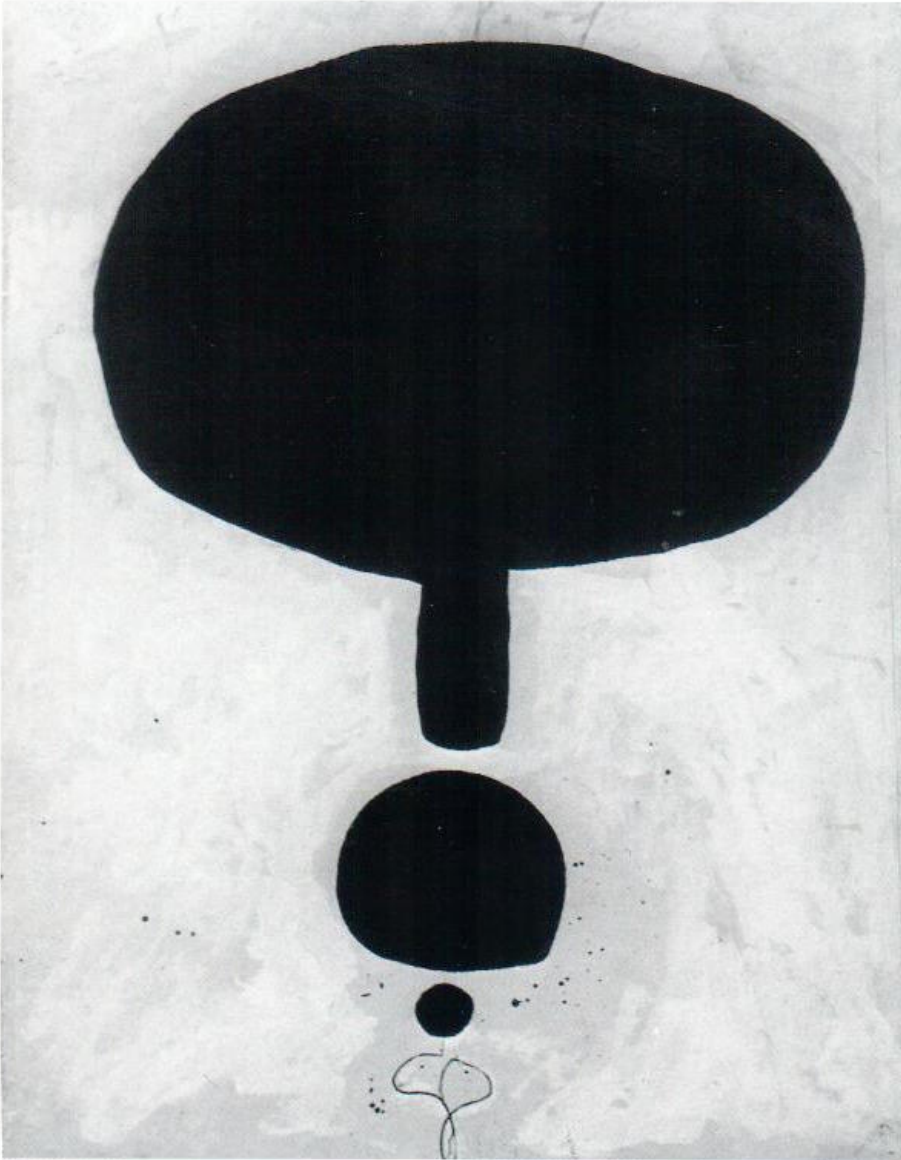
25, 1969



63, 1984

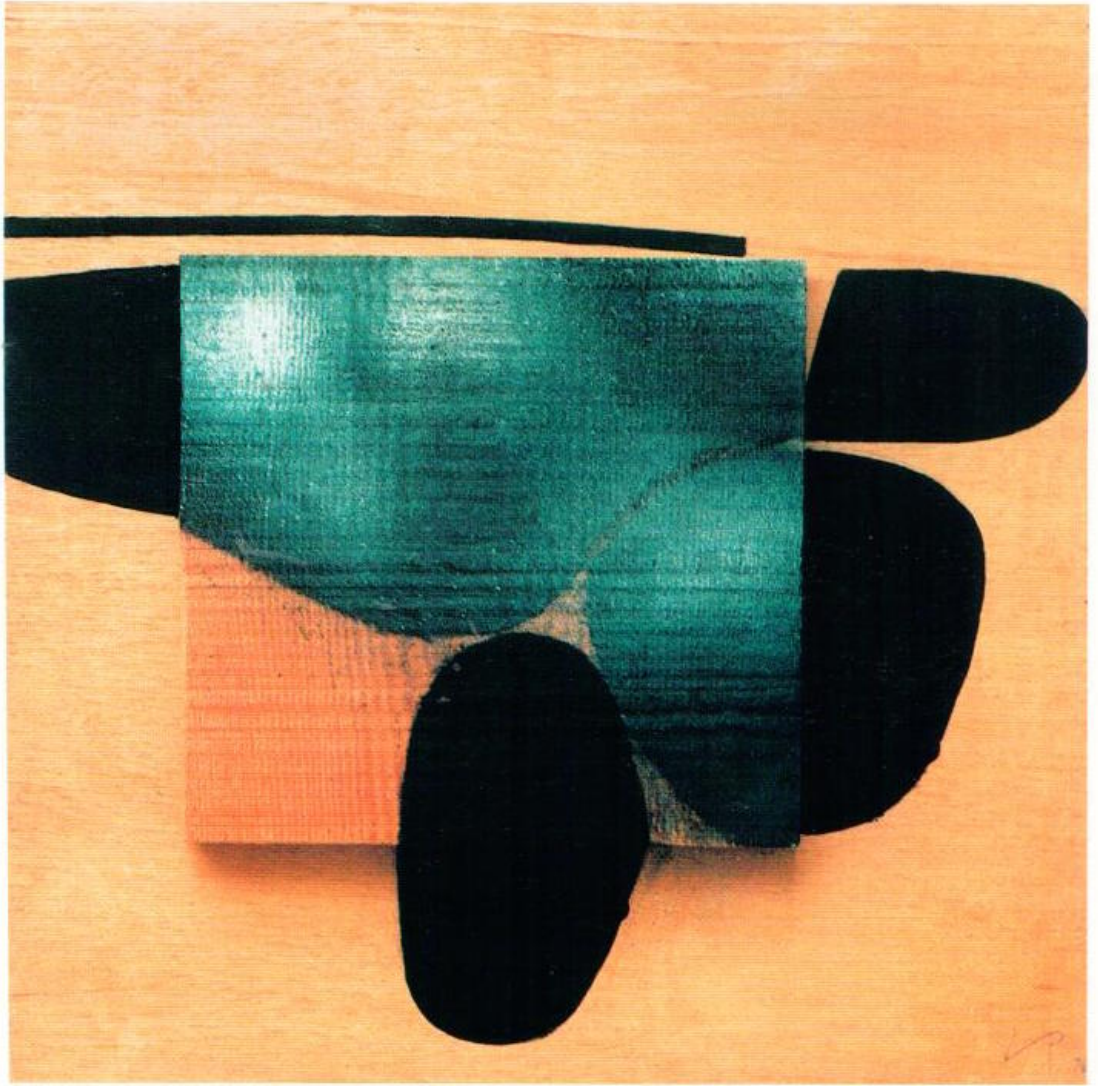


27, 1969

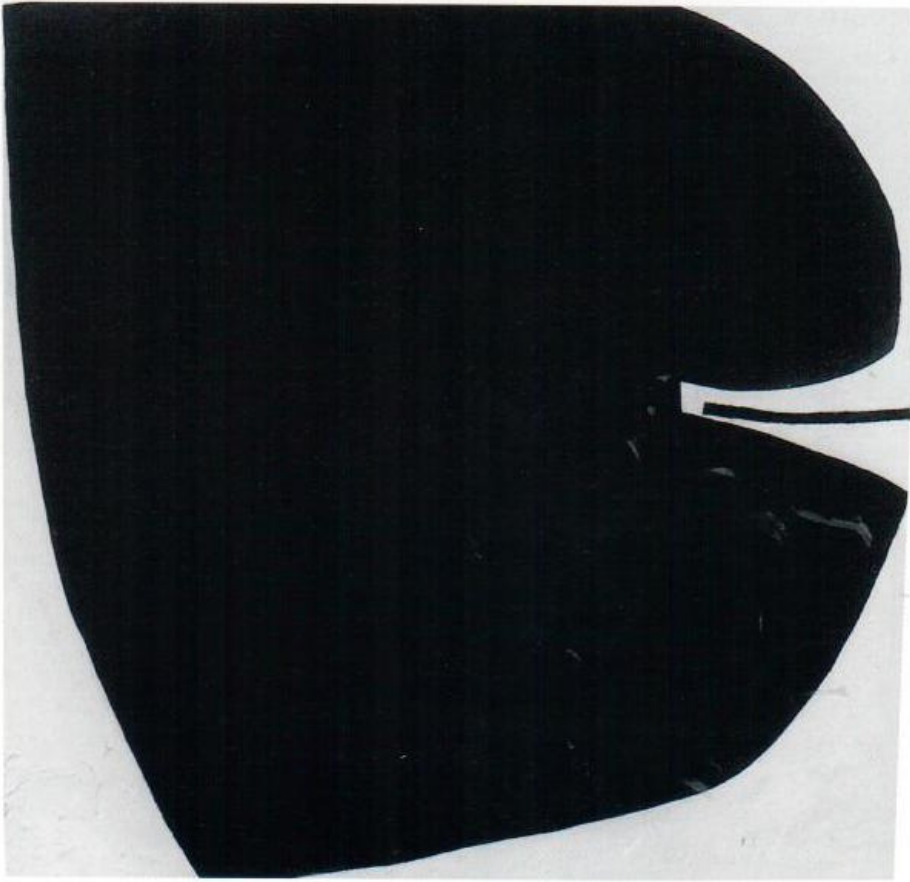


64, 1984

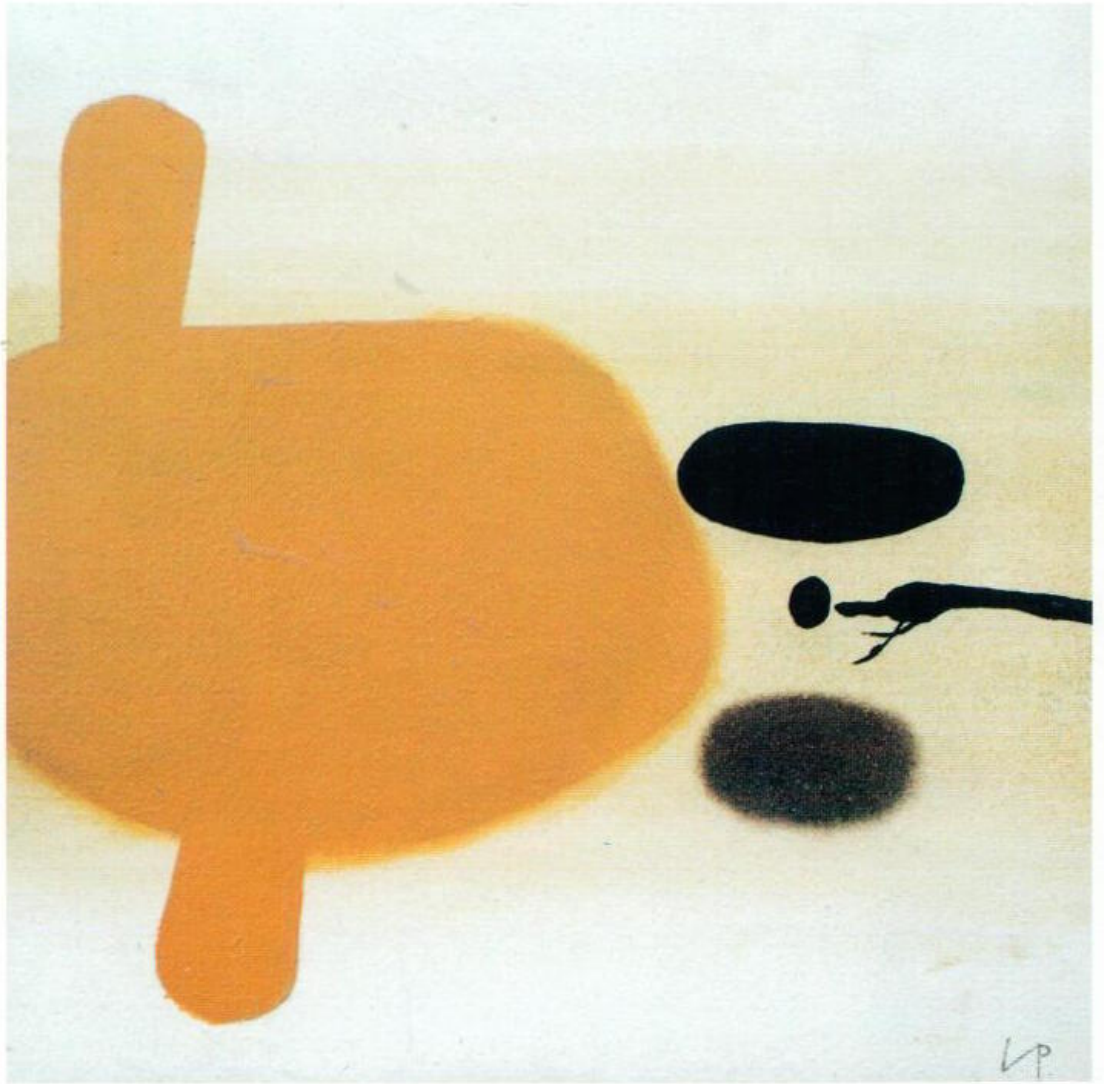




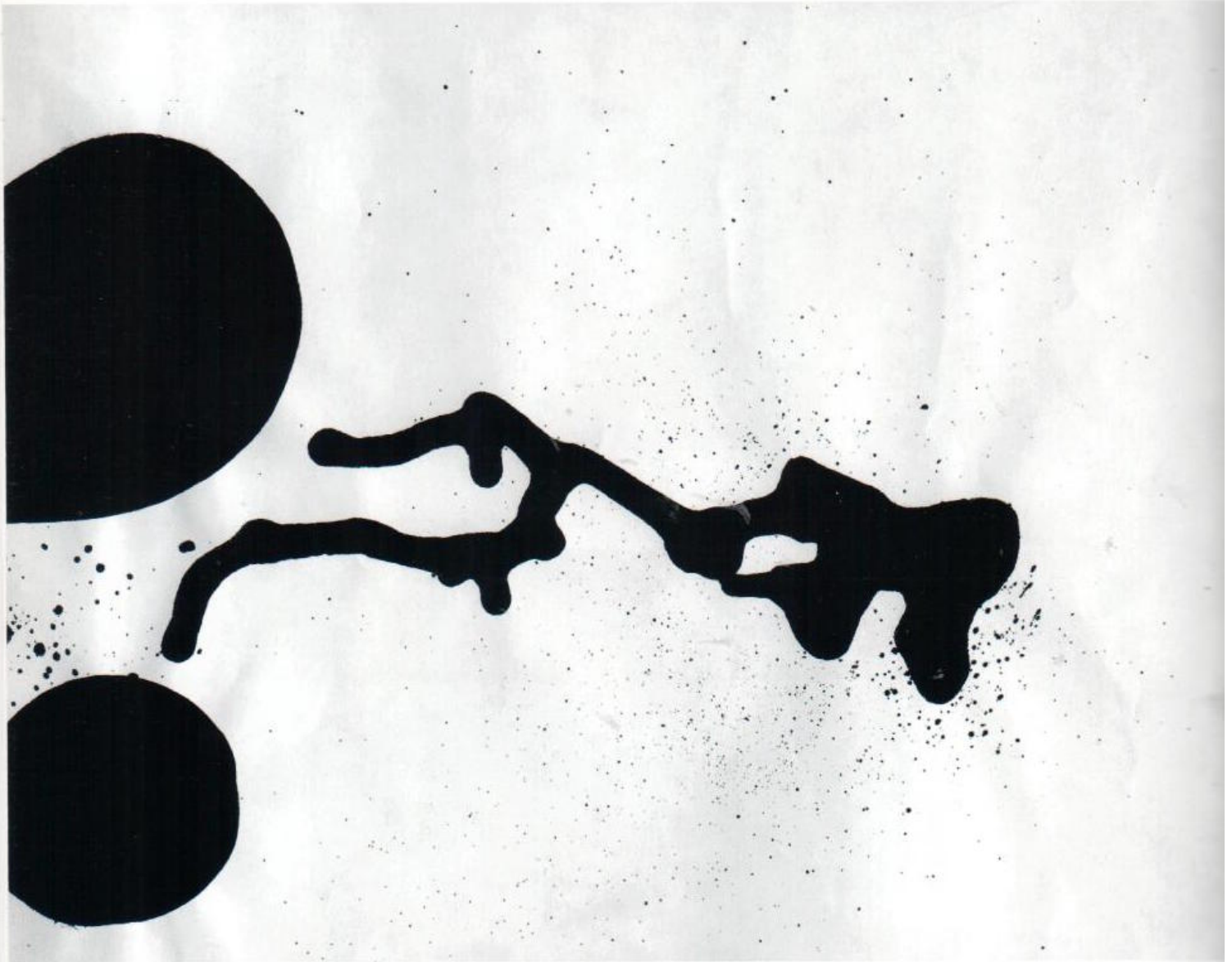
50, 1976

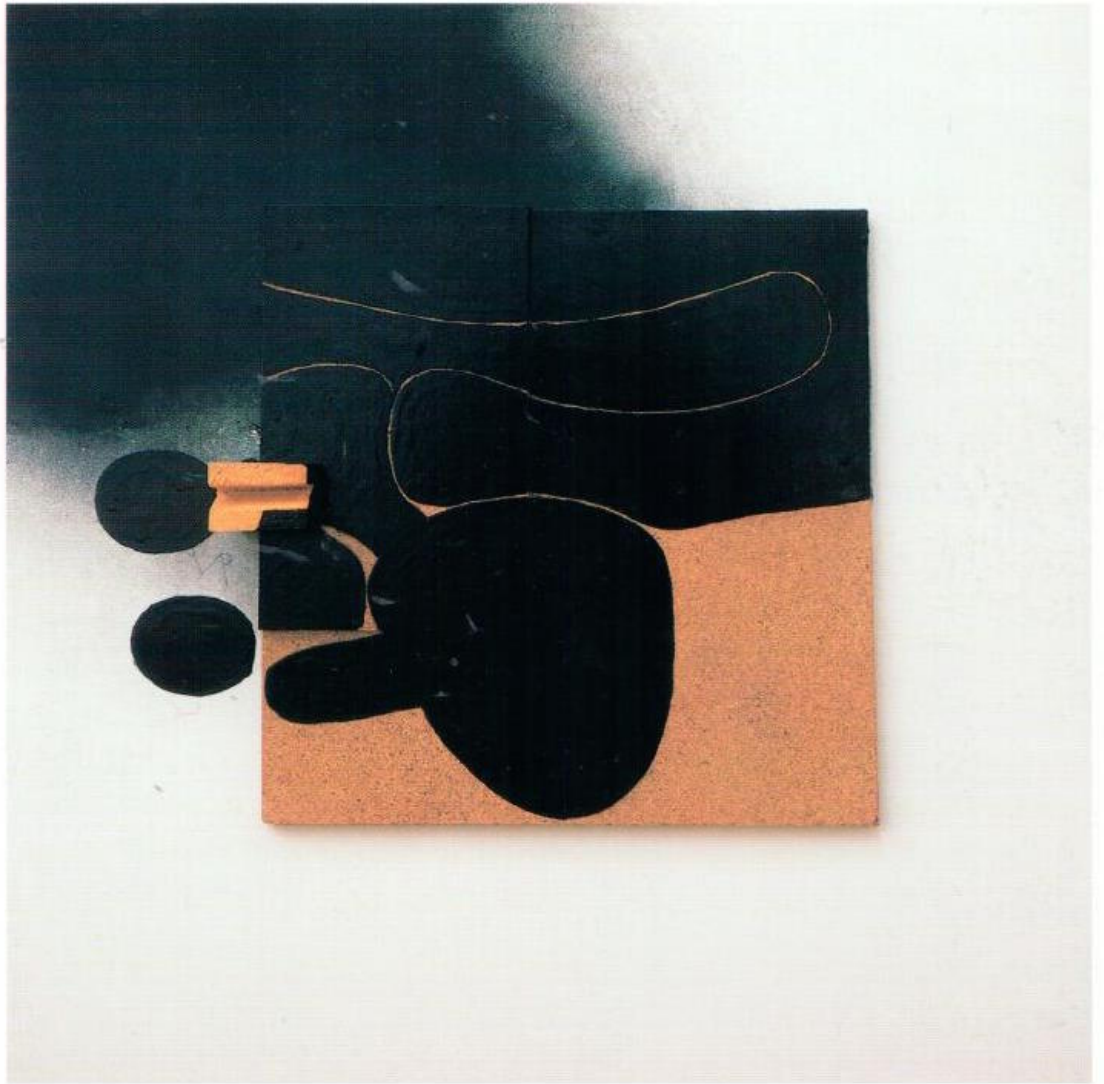


65, 1984

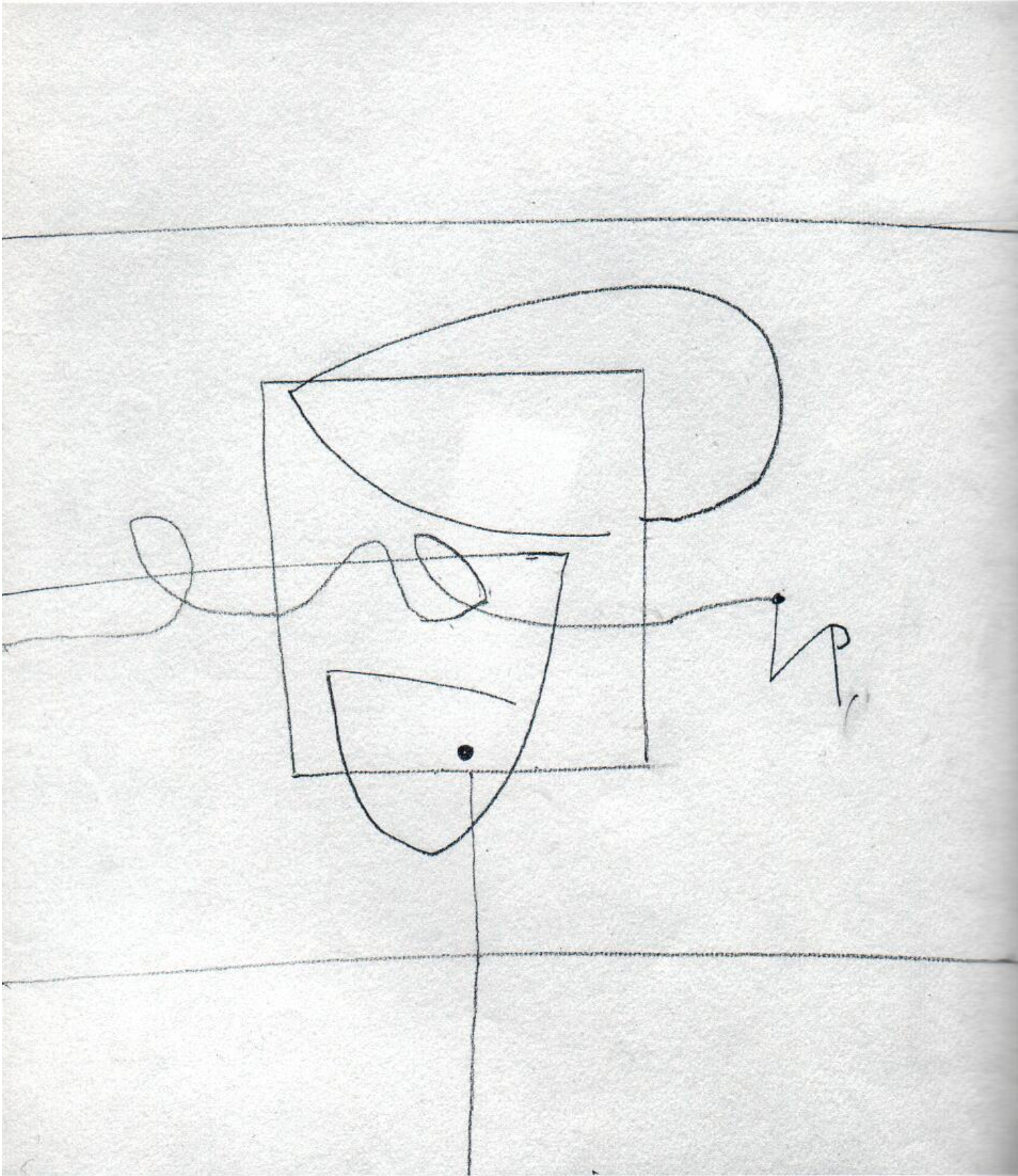


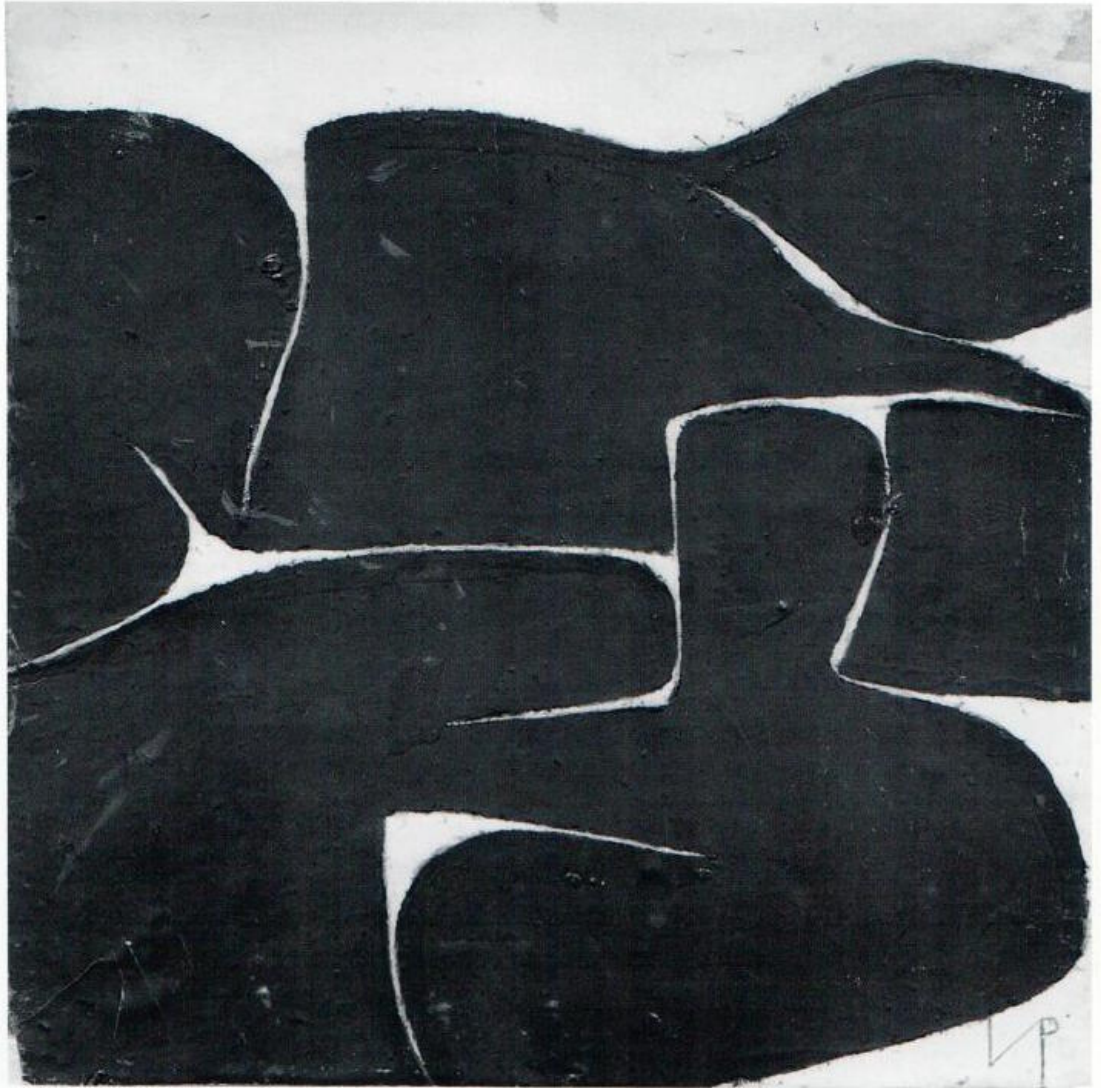
51, 1977



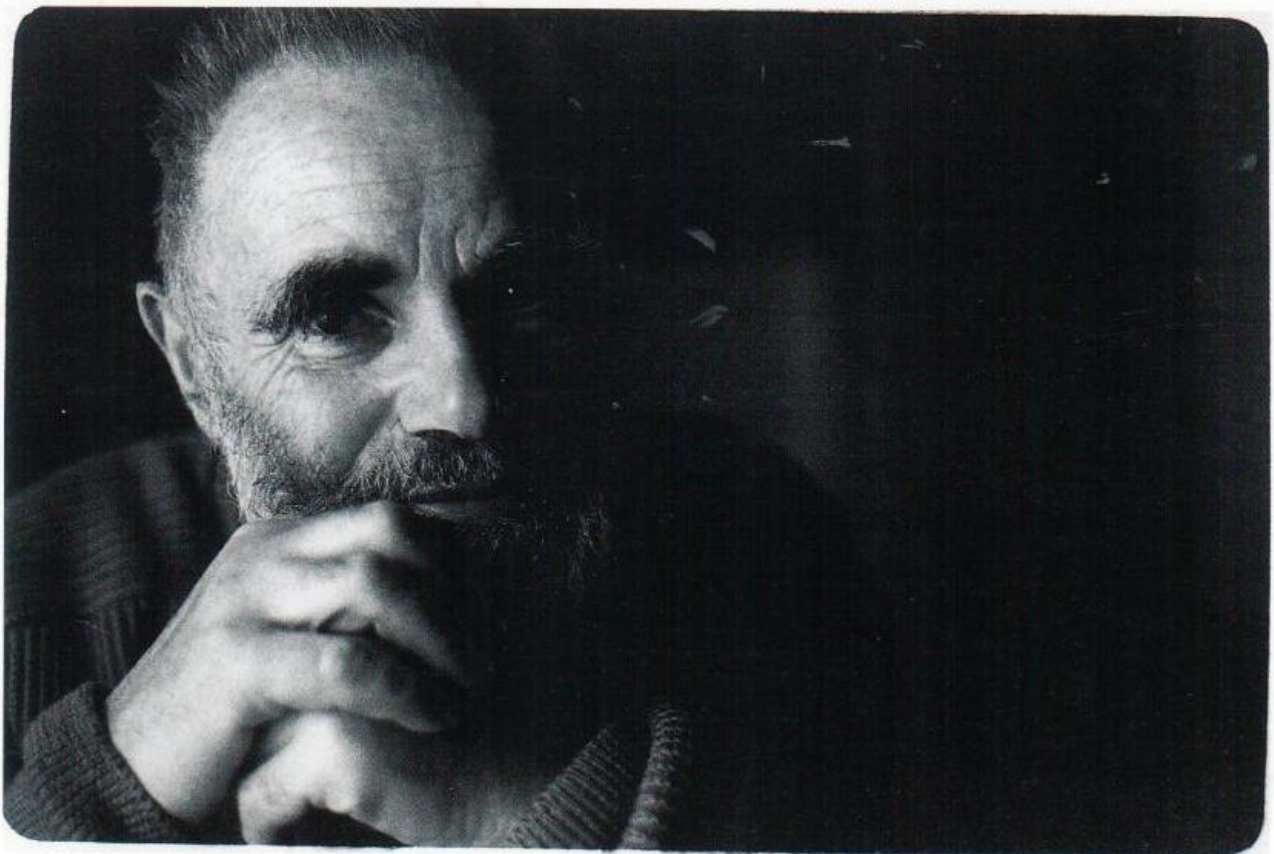


62, 1984





20, 1967



(foto John Pasmore)



## Biografia

Victor Pasmore nacque a Chelsham in Inghilterra nel 1908, figlio di un noto medico e specialista di malattie mentali, Edwin S. Pasmore, e di Gertrude Pasmore, una pittrice dilettante. Fu educato a Harrow senza peraltro ricevere una specifica istruzione accademica nel campo dell'arte, ma studiò con Maurice Clarke, un pittore acquarellista inglese. Cominciò in giovane età come pittore paesaggista e fu iniziato all'Impressionismo francese. A seguito della morte di suo padre, nel 1927, si trasferì a Londra. Continuò a dipingere nel suo tempo libero e presto venne in contatto con gli sviluppi della ricerca fauvista, cubista ed astratta.

Tra il 1934 e il 1936, si volse ancora all'impressionismo e riprese i suoi studi di arte classica.

Nel 1938 decise di lasciare definitivamente il suo lavoro governativo e di dedicarsi completamente alla pittura. Venne eletto membro della London Artists' Association, scheggia del Blomsbury Group, e questo evento lo lanciò come pittore riconosciuto dalla critica.

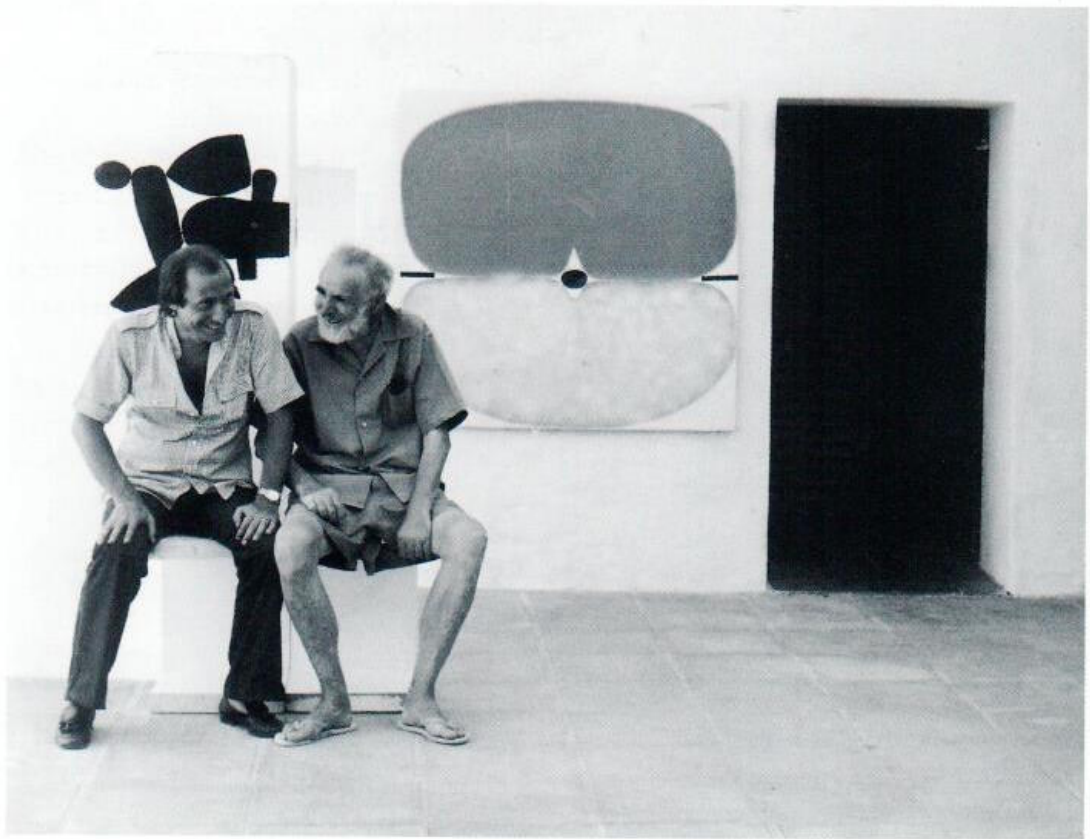
Nel 1944/46 mosse la sua ricerca verso il Post-Impressionismo e alla fine nel '46/'47 ad una rivalutazione del Cubismo. Il cambiamento radicale di questa prospettiva lo portò ad un'impasse che lo condusse al rigetto verso la rappresentazione iconografica tradizionale e all'esplorazione definitiva della forma astratta.

Nel 1950 fu invitato da Ben Nicholson ad unirsi al suo gruppo, la Penwith Society, la quale sostenne gli esperimenti astratti di Pasmore. Chiamato a dirigere, dal 1954 al 1961, i corsi di pittura nella Facoltà di Arte dell'Università di Newcastle, Pasmore ebbe modo di sperimentare le sue teorie sull'arte astratta in stretta connessione con l'insegnamento. Adottando una posizione analoga a quella di Paul Klee nella Bauhaus, 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 gli era stato commissionato un mural per il Festival of Britain: in tale occasione aveva avuto modo di incontrare architetti e venire a contatto con i 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 Pavilion", opera intesa come una sintesi dell'espressione architettonica, della scultura e della pittura.

Dal 1964 Victor Pasmore si dedicò di nuovo interamente alla pittura come strumento per riprodurre e ampliare la sua tesi di una morfologia pittorica.

Dal 1966 visse e lavorò tra Malta e Londra. Morì nel gennaio del 1998.



Bruno Lorenzelli, Victor Pasmore Malta 1973

## Biography

Born in 1908 in Chelsham, England, son of a distinguished doctor and mental specialist, Edwin S. Pasmore, and of Gertrude Pasmore, an amateur painter. He was educated at Harrow, but had no academic art training, but he studied with Maurice Clarke, a traditional English watercolourist. He began at an early age as a landscape painter and he was introduced to French Impressionism. Following the death of his father, in 1927, Pasmore moved to London. Continued to paint in his spare time and soon got into contact with fauvist, cubist and abstract developments, following these paths for many years. Between 1934/36 he returned to impressionism and a renewed study of classical art.

In 1938 he decided to leave his governative job and to become a full-time painter. He was elected member of the London Artists' Association, offshoot of the Bloomsbury Group, and this event launched him as a recognised painter.

By 1944/46 he had moved to Post-Impressionism and finally in 1946/47 to a reassessment of Cubism. This radical change of outlook led him to an impasse that took him to the rejection of the iconic representation altogether and to the exploration of abstract form.

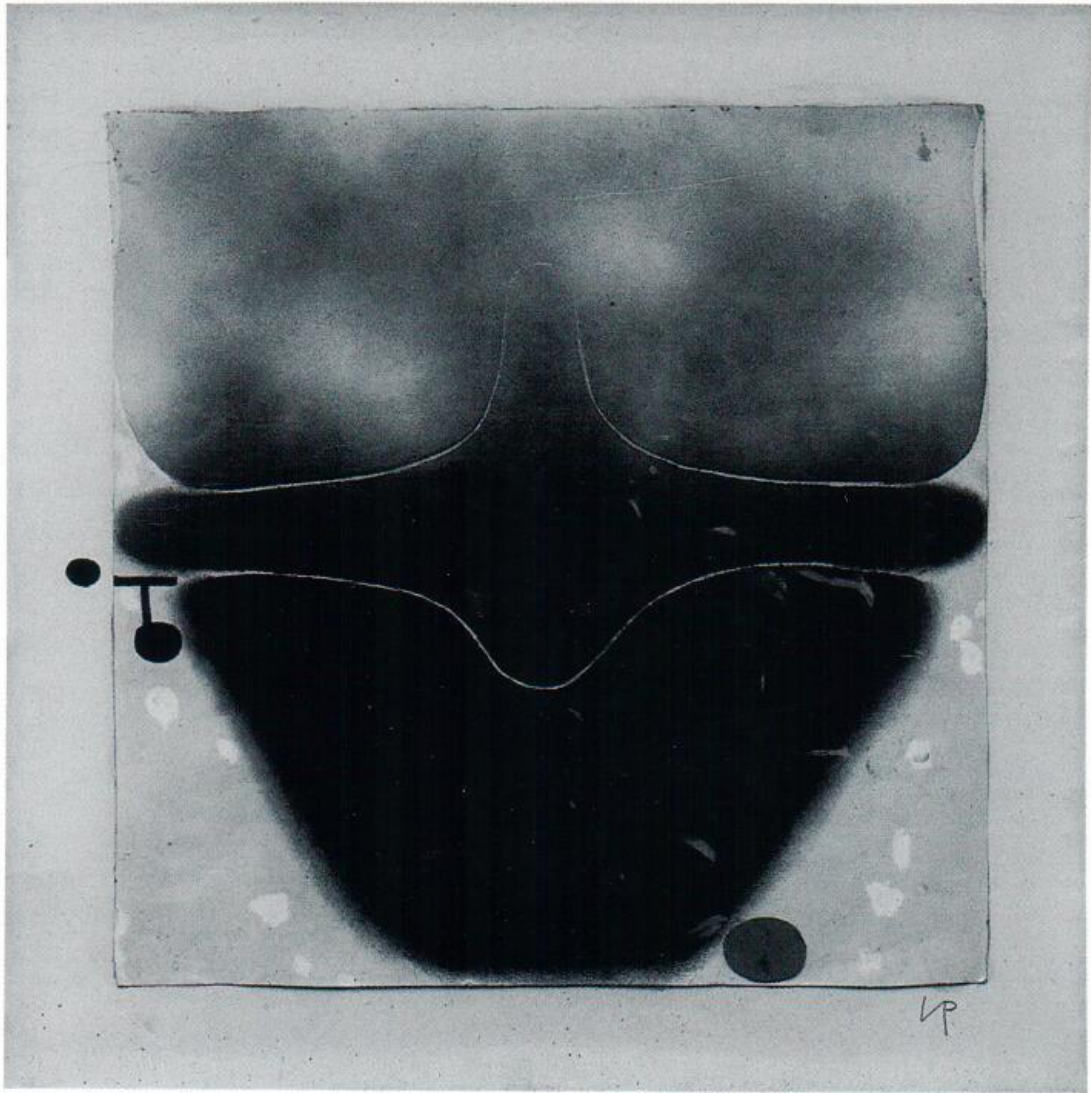
In 1950 he was invited by Ben Nicholson to join his group, the Penwith Society, which supported Pasmore's abstract experiments. Appointed from 1954 to 1961 as Director of the Department of Painting in the School of Fine Art, University of Newcastle, Pasmore was able to reinforce these experiments in conjunction with teaching. Adopting a standpoint analogous to that of Paul Klee at the Bauhaus, he set himself the painting 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 (from 1954 to date) 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, sculpture and painting.

After a period of concentration on architectural construction Pasmore had, since 1964, returned to painting as a means of extending his pictorial morphology.

Since 1966 he lived and worked between London and Malta. He died in January 1998.



30. 1970

**Mostre Personali**  
*One-man Exhibitions*

**1932**

London

London Artists' Association Cooling Gallery,  
ott.-nov.

**1940**

London

Wildenstein Gallery, giugno

London

Redfern Gallery

**1947, 1948, 1950, 1951, 1955**

London

Redfern Gallery

**1954**

London

Mostra retrospettiva 1944-54, I.C.A., febbraio - marzo

**1955**

Cambridge

Mostra retrospettiva 1926-54, Arts Council Gallery,  
febbraio - marzo

**1958**

London

O'Hana Gallery, settembre - ottobre

**1960**

London

Hatton Gallery, settembre - ottobre

**1960-62**

Venezia

Padiglione della Gran Bretagna, XXX Biennale di  
Venezia, Retrospettiva e come mostra itinerante

Parigi

Musée des Arts Decoratifs

Amsterdam

Stedelijk Museum

Bochum

Stadtische Kunstgalerie

Brussels

Palais des Beaux arts

Oslo

Kunsternes Hus

Na Malum

Umetnicki Paviljon

Belgrade

Kalemegdanu

Copenhagen

Louisiana Art Gallery

**1961**

London

Marlborough New London Gallery, marzo

**1962**

Hannover

Kestner-Gesellschaft, Retrospettiva, maggio - giugno

**1963**

Zurich

Lienhard Gallery, febbraio

Berna

Retrospettiva, Kunsthalle

**1964**

Milano

Galleria Lorenzelli, ottobre

London

Marlborough New London Gallery, maggio - giugno

<b>1965</b> London Edinburgh Liverpool Sao Paulo	Tate Gallery, Retrospectiva, maggio - giugno Scottish National Gallery of Modern Art, luglio Walk Art Gallery, agosto Biennale e come mostra itinerante: Rio de Janeiro, Buenos Aires, Lima, Santiago
<b>1966</b> London	Marlborough New London Gallery, giugno
<b>1967</b> New York	Marlborough-Gerson Gallery, "The Space Within", novembre - dicembre
<b>1968</b> Belfast  Dublin Manchester  Newcastle/Ty.	Ulster Museum, "Paintings 1960-1965", gennaio - febbraio Trinity College Exhibition Hall, febbraio - marzo Whitworth Art Gallery e University of Manchester, "Paintings and Constructions 1960-67", maggio - giugno University of Newcastle-on- Tyne, "Construction", luglio
<b>1969</b> London	Marlborough New London Gallery, "The Space Within", marzo - aprile
<b>1970</b> Valletta  Bergamo	Malta Society of Art, "The Space Within", giugno - agosto Galleria Lorenzelli
<b>1971</b> Chicago	The Arts Club of Chicago
<b>1972</b> London Milano	Marlborough fine Art Galleria Lorenzelli, novembre
<b>1973</b> Paddington (Australia) Zurich	Villiers Pty. Marlborough Galerie
<b>1974</b> Roma Brussels Milano Roma	Marlborough Galleria d'Arte Galerie Farber Galleria Lorenzelli, "Immagini Incognite" Galleria 2RC

**1975**

Valletta, Malta

Museum of Fine Arts

**1976**Johannesburg  
Cape TownGoodman Gallery  
Fabian Fine Art**1977**

Milano

Galleria Lorenzelli, maggio

**1978**Chaux de Fonds, Svizzera  
Copenhagen  
Roma  
MilanoMusée Des Beaux Arts  
Gentofte Radhus  
2RC, grafiche  
2RC, grafiche**1980**

Gran Bretagna

Arts Council, Mostra retrospettiva itinerante

**1981**

Osaka, Giappone

Amano Gallery, grafiche

**1982**Roma  
Milano  
Klagenfurt, Austria  
Toronto  
Osaka, Giappone  
Milano2RC, grafiche  
2RC, grafiche  
Galerie Corinthia  
Panova Gallery  
Kasahara Gallery, grafiche  
Lorenzelli Arte, maggio**1985**

Calais

Musée des Beaux Arts

**1986**Roma  
Milano2RC, grafiche  
2RC, grafiche**1988-89**

Washington

Yale Centre for British Art e Phillips Collection, Mostra  
Retrospettiva

New York

Marlborough Gallery

London

Marlborough Fine Art

**1990**Tokyo  
Taormina  
New YorkMarlborough Gallery  
Taormina Arte '90, grafiche  
Centre for International Contemporary Arts

**1991**

London  
London

Serpentine Gallery, Mostra Retrospettiva  
Marlborough Gallery

**1992**

London

Marlborough Fine Art

**1995**

London

Marlborough Fine Art

**1998**

Milano

Lorenzelli Arte, dicembre-gennaio



**Elenco Opere**  
*List of the works*

**1**

**RELIEF CONSTRUCTION, 1962**

Painted wood and plastic, 60,5 x 63

*Esposizioni:*

- 1964 Milano, Galleria Lorenzelli, cat. n. 4  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85, n. 1

**2**

**ABSTRACT IN WHITE, BLACK, GREEN  
AND MAROON, 1962**

Relief Construction, trasparente  
(Painted wood and plastic), cm 56x22x10  
Cat. Bowness/Lambertini n. 268

*Esposizioni:*

- 1962 Hannover, Kestner-Gesellschaft, cat.  
n. 46  
1965 London, Tate Gallery, cat. n. 169  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85, n. 2

**3**

**ABSTRACT IN WHITE AND BLACK, 1962-  
1963**

Relief Construction, trasparente  
(Painted wood and plastic), cm 56x56x23  
Cat. Bowness/Lambertini n. 282

*Esposizioni:*

- 1964 Milano, Galleria Lorenzelli, cat. n. 3, ripr.  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85, n. 3

**4**

**LINEAR COMPOSITION, 1963**

Oil and gravure on board, cm 122 x 122  
Cat. Bowness/Lambertini n. 291

*Esposizioni:*

- 1964 Milano, Galleria Lorenzelli  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85, n. 4

**5**

**LINE AND SPACE, 1963**

Paint and gravure on board, cm 41 x 41  
Cat. Bowness/Lambertini n. 292

*Esposizioni:*

- 1964 Milano, Galleria Lorenzelli  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85, n. 5

**6**

**LINEAR DEVELOPMENT (SPIRAL), 1963**

Paint and gravure on board, cm 48 x 46  
Cat. Bowness/Lambertini n. 305

*Esposizioni:*

- 1964 Milano, Galleria Lorenzelli, cat. ripr. n. 2  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. col. n. 6

**7**

**LINE AND SPACE N. 22, 1963**

Oil and gravure on board, cm 86 x 86

*Esposizioni:*

- 1965 Milano, Galleria Lorenzelli, Maestri  
Inglese Moderni, n. 9  
1970 Bergamo, Galleria Lorenzelli,  
cat. n.7, b/n  
1970 Milano, Galleria Lorenzelli, cat. n.7, b/n  
1982 Milano, Lorenzelli Arte, n. 3  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85, n. 7

**8**

**LINE AND SPACE N. 24, 1963**

Oil and gravure on board, cm 47,5 x 46

*Esposizioni:*

- 1964 Milano, Galleria Lorenzelli, cat. ripr. n. 14  
1970 Bergamo, Galleria Lorenzelli, cat. n. 8  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. col. n. 8

**9**

**LINE AND SPACE N. 26, 1963**

Oil and gravure on board, cm 46 x 47,5

*Esposizioni:*

- 1964 Milano, Galleria Lorenzelli, cat. n. 9  
1970 Bergamo, Galleria Lorenzelli, cat. n. 9  
1982 Milano, Lorenzelli Arte, n. 5  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85, n. 9

**10**

**SQUARE DEVELOPMENT N. 7 (SPIRAL),  
1963**

Oil and gravure on board, cm 41 x 41  
Cat. Bowness/Lambertini n. 354

*Esposizioni:*

- 1964 Milano, Galleria Lorenzelli, n. 11  
1970 Milano, Galleria Lorenzelli  
1974 Milano, Galleria Lorenzelli  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. b/n n. 10

**11**

**LINE AND SPACE, 1964**

Oil and gravure on board, cm 49 x 56,5  
Cat. Bowness/Lambertini n. 314

*Esposizioni:*

1964 Milano, Galleria Lorenzelli, cat. ripr.  
n.16  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85, n. 11

**12**

**LINEAR DEVELOPMENT (SPIRAL), 1964**

Oil and gravure on board, cm 46 x 46  
Cat. Bowness/Lambertini n. 334

*Esposizioni:*

1965 London, Tate Gallery, cat. ripr. n. 200  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85, n. 12

**13**

**BLUE DEVELOPMENT (INDIGO), 1964**

Oil on wood and plastic, cm 83 x 83

*Esposizioni:*

1964 London, Marlborough Fine Art,  
cat. ripr.n. 25  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. col. n. 13

**14**

**BLUE DEVELOPMENT , 1964**

Oil and chalk on paper and board,  
cm 51 x 45,5  
Cat. Bowness/Lambertini n. 342

*Esposizioni:*

1964 Milano, Galleria Lorenzelli, ripr.n. 19  
1970 Bergamo, Galleria Lorenzelli,  
ripr.n. 90  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. col. n.14

**15**

**LINE AND SPACE N. 18, 1964**

Oil and gravure on board, cm 83 x 83  
Cat. Bowness/Lambertini n. 350, con titolo  
anno e dimensioni errate

*Esposizioni:*

1964 Milano, Galleria Lorenzelli, ripr. n.12  
1965 Milano, Galleria Lorenzelli, Maestri  
Inglese Moderni  
1982 Milano, Lorenzelli Arte, n. 6 b/n  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. col. n. 15

**16**

**LINE AND SPACE N. 23, 1964**

Oil and gravure on board, cm 91,5 x 91,5

*Esposizioni:*

1964 Milano, Galleria Lorenzelli, cat. n. 15,  
b/n  
1970 Bergamo, Galleria Lorenzelli,  
cat. n. 15, b/n  
1982 Milano, Lorenzelli Arte, n. 7 b/n  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 16

**17**

**LINE AND SPACE N. 28, 1964**

Oil and gravure on board, cm 46 x 47,5

*Esposizioni:*

1964 Milano, Galleria Lorenzelli, cat. n. 17,  
1970 Bergamo, Galleria Lorenzelli,  
cat. n. 17  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 17

**18**

**LINE AND SPACE, 1964**

Oil and gravure on board, cm 46 x 47,5

*Esposizioni:*

1964 Milano, Galleria Lorenzelli, cat. n. 13  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 18

**19**

**LINEAR MOTIF, 1966**

Oil and gravure on board, cm 41x 41  
Cat. Bowness/Lambertini n. 382

*Esposizioni:*

1970 Bergamo, Galleria Lorenzelli,  
ripr. n. 25  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. col. n.19

**20**

**UNTITLED, 1967**

Oil on panel, cm 25 x 25  
Cat. Bowness/Lambertini n. 382

*Esposizioni:*

1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. b/n n. 20

21

**LINEAR SYMMETRY, 1969**

Oil on panel, cm 41x 41  
Cat. Bowness/Lambertini n. 417

*Esposizioni:*

1970 Bergamo, Galleria Lorenzelli, ripr. n. 38  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. col. n. 21

22

**LINEAR DEVELOPMENT IN TWO  
MOVEMENTS, 1969**

Oil on panel, cm 42 x 42  
Cat. Bowness/Lambertini n. 423

*Esposizioni:*

1970 Bergamo, Galleria Lorenzelli, ripr. n. 39  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85, n. 22

23

**BLUE DEVELOPMENT IN ONE  
MOVEMENT, 1969**

Oil on panel, cm 41 x 41  
Cat. Bowness/Lambertini n. 432

*Esposizioni:*

1970 Bergamo, Galleria Lorenzelli,  
ripr. n. 41 b/n  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85, n. 23

24

**BLACK DEVELOPMENT IN TWO MOVE-  
MENTS, 1969**

Oil on panel, cm 41 x 41  
Cat. Bowness/Lambertini n. 434

*Esposizioni:*

1970 Bergamo, Galleria Lorenzelli, ripr. n. 42  
1971 Milano, Falchi, n. 4, ripr. b/n  
1982 Milano, Lorenzelli arte, n. 8 b/n  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85, n. 24

25

**BROWN DEVELOPMENT IN ONE  
MOVEMENT, 1969**

Relief Painting, oil on board and plywood,  
cm 41 x 41  
Cat. Bowness/Lambertini n. 435,  
ripr. pag. 188

*Esposizioni:*

1970 Bergamo, Galleria Lorenzelli, n. 43  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. col. n. 25

26

**LINEAR DEVELOPMENT IN THREE  
MOVEMENTS, 1969**

Gravure, oil and acrylic on board, cm 41 x 41  
Cat. Bowness/Lambertini n. 437

*Esposizioni:*

1970 Bergamo, Galleria Lorenzelli, ripr. n. 48  
1974 Milano, Galleria Lorenzelli, n. 2  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 26

27

**GREEN AND UMBER, 1969**

Relief painting, oil on board and panel,  
cm 41 x 41  
Cat. Bowness/Lambertini n. 444

*Esposizioni:*

1970 Bergamo, Galleria Lorenzelli, ripr. n. 53  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. col. n.27

28

**GREEN IMAGE**

Oil and relief on board, cm 41 x 41

*Esposizioni:*

1970 Bergamo, Galleria Lorenzelli, fuori  
catalogo  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. b/n n. 28

29

**IMMAGINE INCOGNITA, 1970**

Ink and oil on paper on panel, cm 41x41

*Esposizioni:*

1974 Milano, Galleria Lorenzelli, n. 4  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 29

30

**POINTS OF CONTACT:  
TRANSFORMATION, 1970**

Oil on paper on board, cm 50,5 x 50,5

*Esposizioni:*

1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n 30

31

**POINTS OF CONTACT:  
TRANSFORMATION, 1970**

Oil on paper on board, cm 50,5 x 50,5

*Esposizioni:*

1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 31

32

**LINEAR IMAGE N. 9, 1971**

Oil and gravure on board, cm 41 x 41  
Cat. Bowness/Lambertini n. 469

*Esposizioni:*

1972 Milano, Galleria Lorenzelli, n. 9  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 32

33

**LINEAR IMAGE N. 11, 1971**

Relief, oil and gravure on board,  
cm 41 x 41

*Esposizioni:*

1972 Milano, Galleria Lorenzelli, n. 11  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 33

34

**LINEAR IMAGE N. 12, 1971**

Relief, oil and gravure on board,  
cm 41 x 41

*Esposizioni:*

1972 Milano, Galleria Lorenzelli, n. 12  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 34

35

**MULTIPLE IMAGE N. 16, 1971**

Oil painting on board, cm 41 x 41

*Esposizioni:*

1972 Milano, Galleria Lorenzelli, n. 15  
1982 Milano, Lorenzelli Arte, n. 18 b/n  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 35

36

**BROWN IMAGE N. 22, 1971**

Relief, oil painting on board,  
cm 41 x 41

*Esposizioni:*

1972 Milano, Galleria Lorenzelli, n. 21  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 36

37

**BROWN IMAGE N. 25, 1971**

Relief, oil painting on board, cm 41 x 41

*Esposizioni:*

1972 Milano, Galleria Lorenzelli, n. 24  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 37

38

**BLACK JAZZ N. 1, 1973**

Projective relief, paint on board,  
cm 40,5 x 40,5  
Cat. Bowness/Lambertini n. 534

*Esposizioni:*

1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 38

39

**LINEAR COMPOSITION, 1973**

Paint and gravure on board, cm 40,5x40,5  
Cat. Bowness/Lambertini n. 536

*Esposizioni:*

1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 39

40

**IMMAGINE INCOGNITA, 1974**

Relief, paint and gravure on board,  
cm 40 x 40 x 2,5  
Cat. Bowness/Lambertini n. 556

*Esposizioni:*

1974 Milano, Galleria Lorenzelli, n. 4, ripr.  
b/n  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 40

41

**IMMAGINE INCOGNITA (GRAY AND GREEN), 1974**

Projective painting on board,  
cm 40,5 x 40,5 x 4  
Cat. Bowness/Lambertini n. 569

*Esposizioni:*

1974 Milano, Galleria Lorenzelli, n. 17  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 41

42

**POINTS OF CONTACT, 1974**

Oil on canvas, cm 366 x 137  
Cat. Bowness/Lambertini n. 571

*Esposizioni:*

1974 Milano, Galleria Lorenzelli, n. 27  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. b/n. n. 42

43

**LINEAR IMAGE, 1974**

Paint and gravure on board, cm 41x 41  
Cat. Bowness/Lambertini n. 582

*Esposizioni:*

1974 Milano, Galleria Lorenzelli, n. 26,  
ripr. b/n  
1998 Milano, Loro, Lorenzelli Arte,  
cat. n. 85, n. 43

44

**POINTS OF CONTACT: VERTICAL DEVELOPMENT (BLACK), 1976**

Oil on canvas, cm 366 x 130  
Cat. Bowness/Lambertini n. 586, ripr. b/n  
pag. 190

*Esposizioni:*

1977 Milano, Galleria Lorenzelli  
1982 Milano, Lorenzelli Arte, n. 15 b/n  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 44

Immagine Incognita

45

**LINEAR MOTIV/LINEAR IMAGE, 1974**

Projective painting, oil on wood,  
cm 41 x 41 x 5  
Cat. Bowness/Lambertini n. 587

*Esposizioni:*

1974 Milano, Galleria Lorenzelli, n. 8  
1979 Intra, Corsini, n. 9 b/n  
1982 Milano, Lorenzelli Arte, n. 10  
1998 Bologna, Artefiera  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. b/n, n. 45

46

**THE SPACE WITHIN: BLACK IMAGE, 1975**

Paint on natural wood, cm 41 x 41  
Cat. Bowness/Lambertini n. 599

*Esposizioni:*

1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 46

47

**LINEAR IMAGE, 1975**

Paint and gravure on board, cm 41 x 41  
Cat. Bowness/Lambertini n.602

*Esposizioni:*

1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 47

48

**LINEAR IMAGE, 1976**

Relief, paint and gravure on board,  
cm 41 x 41  
Cat. Bowness/Lambertini n.626

*Esposizioni:*

1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85, n. 48

49

**THE CAVE OF CALIPSO (6), 1976**

Paint and gravure on board,  
cm 40 x 40  
Cat. Bowness/Lambertini n.643

*Esposizioni:*

1982 Milano, Lorenzelli Arte, n. 13  
1998 Milano, Lorenzelli Arte,  
Corrispondenze  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. b/n, n. 49

50

**POINTS OF CONTACT: BLACK IMAGE, 1976**

Relief painting, oil on natural wood,  
cm 41 x 41

Cat. Bowness/Lambertini n.648, pag. 183

*Esposizioni:*

- 1977 Milano, Galleria Lorenzelli, b/n  
1982 Milano, Lorenzelli Arte, n. 16 b/n  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. col. n. 50

51

**TWO IMAGES: YELLOW AND BLACK, 1977**

Oil and gravure on board, cm 41 x 41

Cat. Bowness/Lambertini n.686

*Esposizioni:*

- 1977 Milano, Galleria Lorenzelli  
1982 Milano, Lorenzelli Arte, n. 21  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. col. n. 51

52

**BLACK IMAGE, 1977**

Paint and gravure on board, cm 41 x 41

Cat. Bowness/Lambertini n.689

*Esposizioni:*

- 1979 Intra, Corsini, n. 12, col. copertina  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85, n. 52

53

**BLACK IMAGE, 1976-78**

Paint and gravure on board, cm 41 x 41

Cat. Bowness/Lambertini n.691

*Esposizioni:*

- 1979 Intra, Corsini, n. 5 b/n  
1982 Milano, Lorenzelli Arte, n. 17  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. b/n, n. 53

54

**IMMAGINE INCOGNITA/LINEAR MOTIF, 1978**

Oil and gravure on board, cm 41 x 41

*Esposizioni:*

- 1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. b/n, n. 54

55

**BLUE AND VIOLET, 1978**

Gouache on canvas on board,  
cm 40,5 x 40,5

Cat. Bowness/Lambertini n.701

*Esposizioni:*

- 1982 Milano, Lorenzelli Arte, n. 22  
1998 Milano, Lorenzelli Arte  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 55

56

**IMMAGINE INCOGNITA, 1978**

Relief, oil and gravure on board,  
cm 30,5 x 33

*Esposizioni:*

- 1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 56

57

**RED IMAGE, 1980**

Oil on canvas on board, cm 29 x 30

*Esposizioni:*

- 1982 Milano, Lorenzelli Arte, n. 24 b/n  
1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 57

58

**TWO IMAGES, 1981**

Oil and gravure on board,  
cm 40,5 x 40,5

*Esposizioni:*

- 1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 58

59

**LINEAR COMPOSITION, 1981**

Oil and gravure on board,  
cm 40,5 x 40,5

*Esposizioni:*

- 1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 59

60

**UNTITLED, 1982**

Oil on paper on board, cm 40 x 49

*Esposizioni:*

- 1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. colori, n. 60

61

**BROWN I MAGE, 1982**

Paint on paper on board, cm 38 x 69

*Esposizioni:*

1982 Milano, Lorenzelli Arte, manifesto

1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
n. 61

62

**LEDA AND SWAN VERSION #2, 1984**

Oil and relief on board, cm 76 x 76

*Esposizioni:*

1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85, col.  
n. 62

63

**BLACK IMAGE, 1984**

Ink on paper on board, cm 41,2 x 26,5

*Esposizioni:*

1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. b/n, n. 63

64

**BLACK IMAGE, 1984**

Ink on paper on board, cm 44,8 x 34,5

*Esposizioni:*

1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. b/n, n. 64

65

**BLACK IMAGE, 1984**

Ink on paper on board, cm 34,2 x 33,8

*Esposizioni:*

1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. b/n, n. 65

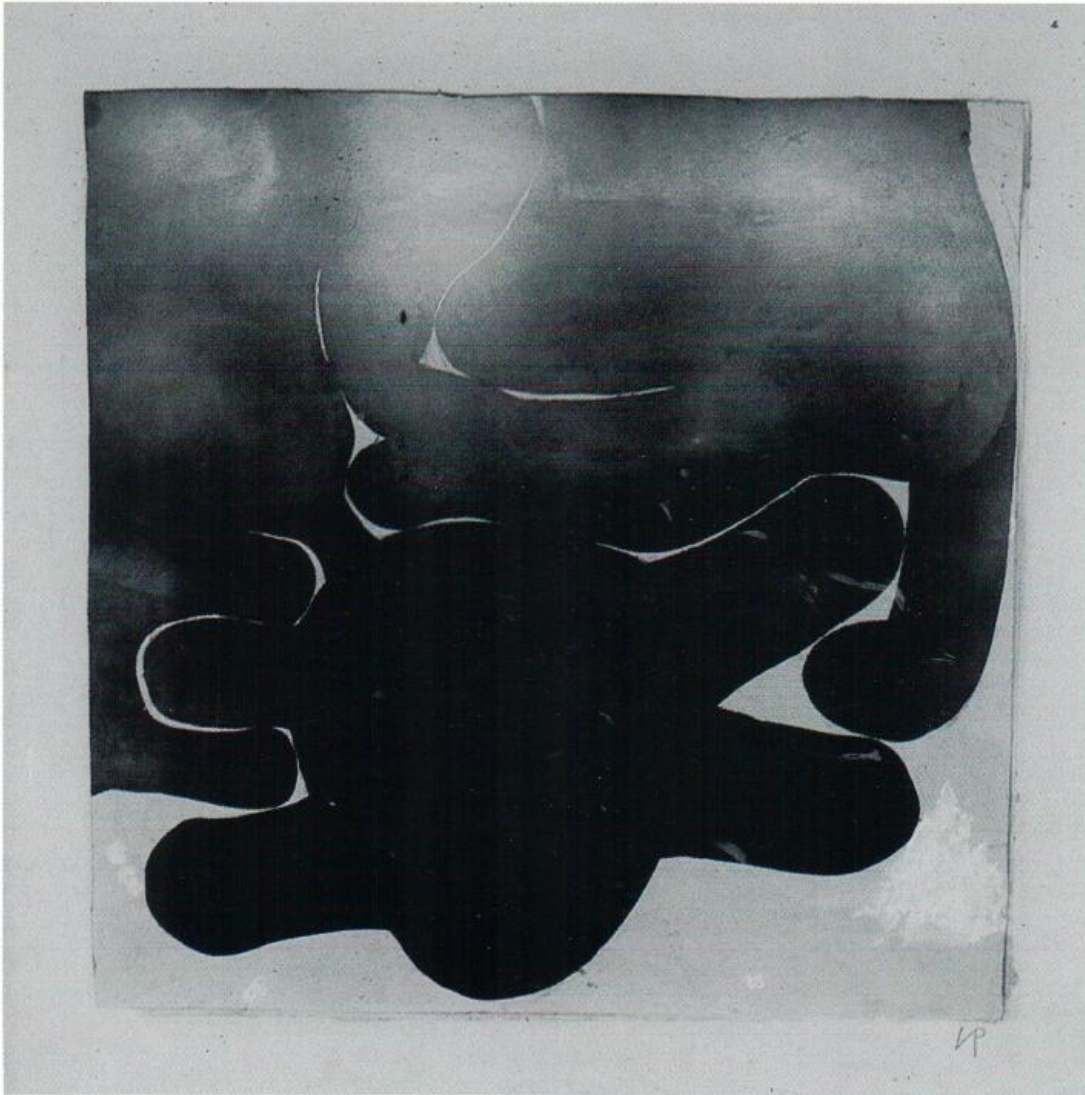
66

**BLACK IMAGE, 1984**

Ink on paper on board, cm 34,5 x 34,7

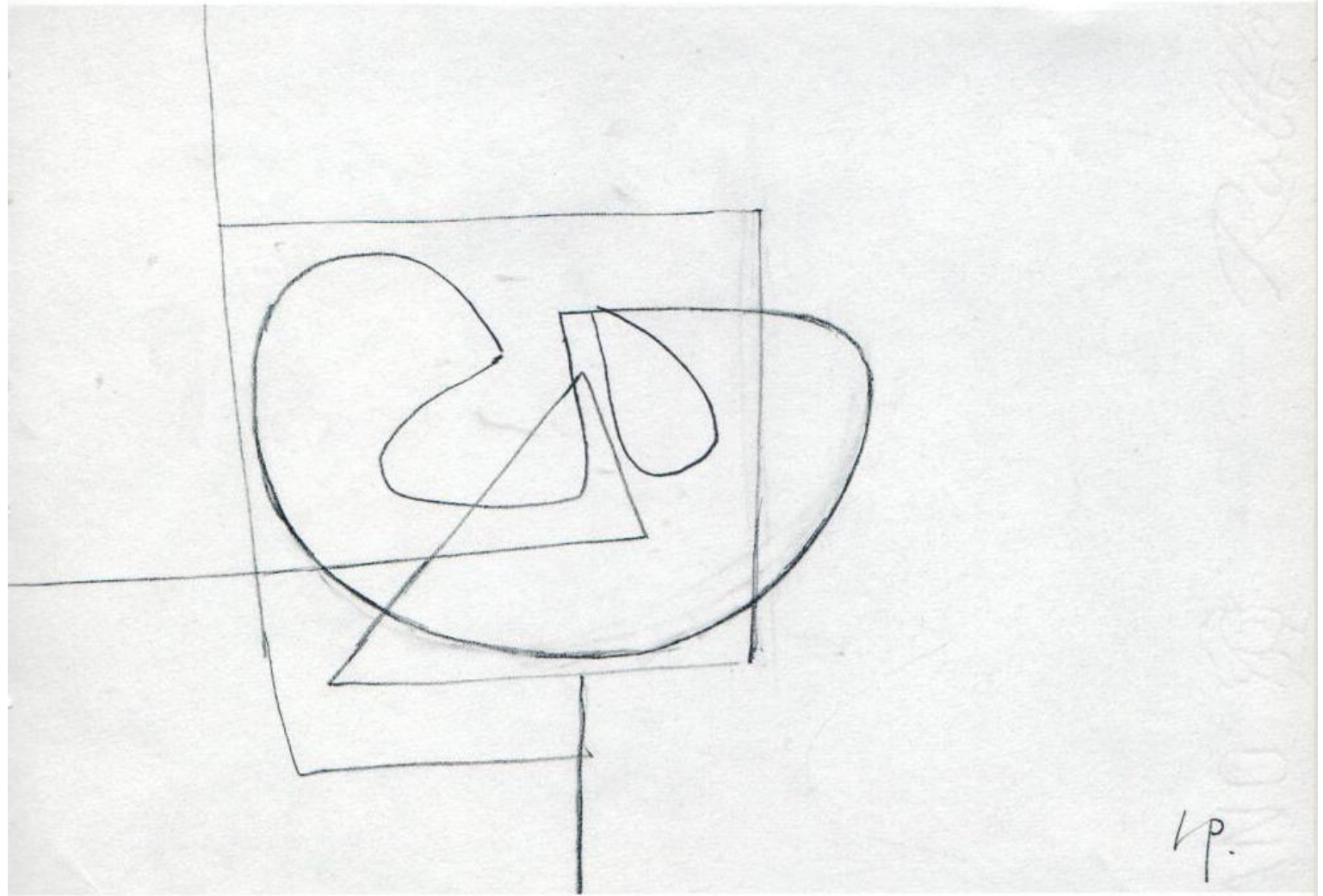
*Esposizioni:*

1998 Milano, Lorenzelli Arte, cat. n. 85,  
ripr. b/n, n. 66

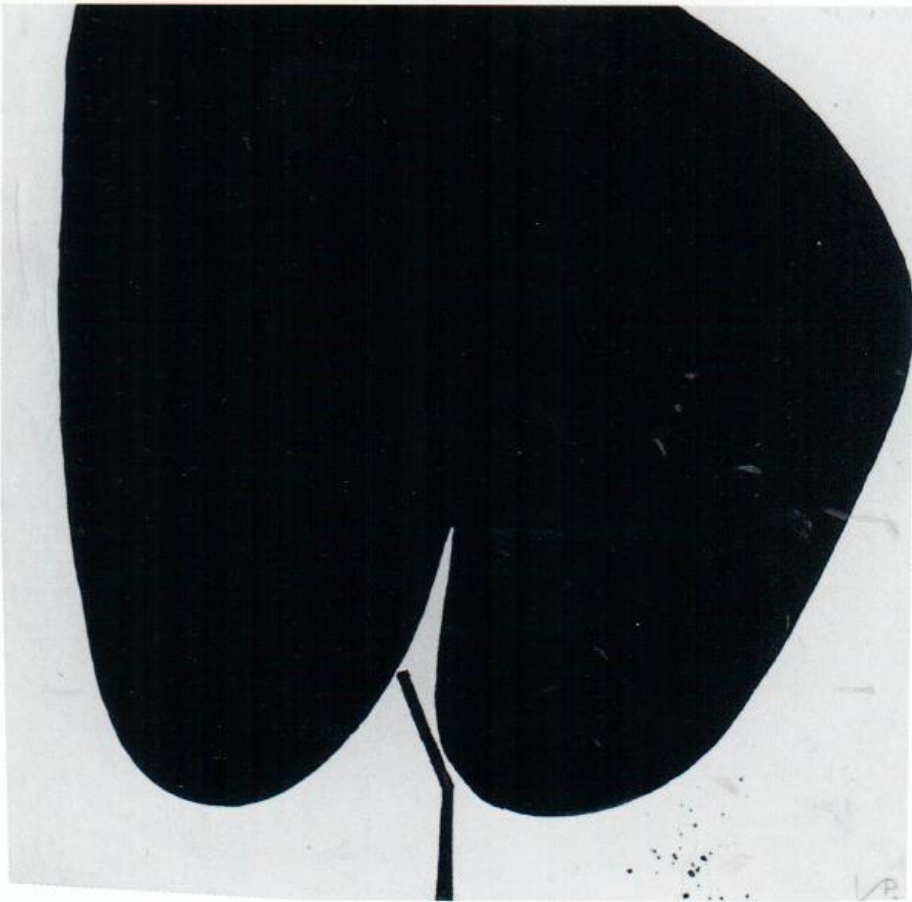


31. 1970





VP.



66, 1984

**Premi e riconoscimenti**  
*Prizes and Awards*

<b>1959</b>	Premiato C.B.E.
<b>1963-66</b>	Trustee della Tate Gallery
<b>1964</b>	Premiato con il Premio Canergie per la Pittura al Pitsburg International
<b>1969</b>	Laurea ad Honorem di Dottore in Lettere riconosciuto dall'Università del Surrey
<b>1971</b>	Premio per le Arti Grafiche alla Mostra Internazionale di Grafica a Cracovia, Polonia e Ljubljana, Yugoslavia
<b>1972</b>	Medaglia d'Oro alla Biennale Internazionale di Grafica di Frederikstad, Norvegia
<b>1982</b>	Nominato Companion of Honour
<b>1983</b>	Eletto Accademico Reale
<b>1985</b>	Dottorato Onorario del Royal College of Art, Londra e dell'Università di Warwick





Andolfatto	Indiana
Aricò	Jenkins
Azuma	Kacere
Barbanti	Kemeny
Bartolini	Lee Ufan
Berrocal	Legnaghi
Bill	Licini
Bonfanti	Magnelli
Caponnetto	Mansouroff
Cardenas	Matino
Casagrande	Music
Castellani	Nangeroni
Charchoune	Nigro
Ciussi	Noël
Cutrone	Pasmore
Della Torre	Pedersen
Dewasne	Peire
Dorazio	Pierluca
Ferber	Poliakoff
Ferrari	Pulga
Festa	Radice
Fruhtrunk	Savelli
Goodwin	Schneider
Gorin	Soldati
Griffa	Tavernari
Grignani	Viani
Groom	Wyckaert
Hossiason	

**Lorenzelli Arte s.a.s.**

corso Buenos Aires 2

20124 Milano

telefono 02/201914

fax 02/29401316

e-mail: [lorenzelliarte@tin.it](mailto:lorenzelliarte@tin.it)

