ALAN CHARLTON

to Lesley

ALAN CHARLTON

ALAN CHARLTON
GREY PAINTINGS

A ARTE INVERNIZZI | ANNELY JUDA FINE ART

This book was published on the occasion of the exhibition
Questo volume è stato pubblicato in occasione della mostra

Alan Charlton. Grey Paintings

Annely Juda Fine Art, London
13 September - 3 November 2018 / *13 settembre - 3 novembre 2018*

A arte Invernizzi, Milano
17 September - 8 November 2018 / *17 settembre - 8 novembre 2018*

Design / *Progetto grafico*: Tiziana Invernizzi, Milano
Photo Credits / *Crediti fotografici*: Bruno Bani, Milano; CWA Cuming Wright-Watson Associates, London; Cédric Eymenier, Paris; FBM studio, Buonas; Thomas Freiler, Wien; Vincenzo Gargiulo, Napoli; Annegret Gossens, Kleve; Tom Haartsen, Ouderkerk aan de Amstel; Ian Parker, London; Eric Pollitzer, New York; Adam Rzepka, Paris; Daniela Steinfeld, Düsseldorf; Paolo Vandrasch, Milano; Simon Wheeler, London; Jared Zagha, New York
Photolitho / *Fotolito*: Graphic & Digital Project s.r.l., Milano
Printed in Italy by / *Stampato in Italia da* Graphic & Digital Project s.r.l., Milano

© 2018 A arte Invernizzi, Milano
© 2018 Annely Juda Fine Art, London
For the essays / Per i testi
© Barry Barker © Emile Charlton, © Antonella Soldaini
All rights reserved / *Tutti i diritti riservati*

No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the owners of the rights
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsisi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti

We are grateful to the following for their support in the realization of this exhibition and book
Si ringraziano coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questa mostra e di questo volume

Angela Faravelli, Paola Fenini, Nicoletta Gaetani, Daria Ghirardini, Jessica Munck, Silvio Vancini

and all others who wish to remain anonymous / e *tutti coloro che hanno voluto mantenere l'anonimato*

Introduction / *Introduzione*

This book covers nearly fifty years of Alan Charlton's artistic work and the relationship established over almost twenty-five years with the galleries A arte Invernizzi in Milan and Annely Juda Fine Art in London. It re-traces Charlton's entire creative process, as far back as the first important solo exhibitions of 1972. It includes archival material, selected by the artist, along with the first photograph - never published before - in which Alan is portrayed alongside his early grey monochromes. This was taken in 1971 at the Royal Academy in London, the first time he had the opportunity to see his works installed in an exhibition venue.

The images, both historical and recent, and the texts published here, illustrate all the different stages of Charlton's creative path. They look at the very personal and immersive way in which he makes his grey paintings and at the exhibitions held in museums and public spaces as well as those realized thanks to lasting collaborations with private galleries.

We would thank all those who helped us in the realization of this book, who made available the necessary materials to create this comprehensive monograph. We would especially like to thank Emile Charlton, Barry Barker and Antonella Soldaini for their insightful texts.

Il presente volume documenta circa cinquant'anni di ricerca artistica di Alan Charlton e il rapporto di collaborazione che da quasi venticinque anni si è instaurato con le gallerie A arte Invernizzi a Milano ed Annely Juda Fine Art a Londra. Il libro ripercorre l'intero *iter* creativo di Charlton, sin dalle sue prime esposizioni personali tenutesi a partire dal 1972. Il ricco apparato iconografico, selezionato dall'artista, include anche il primo scatto, mai pubblicato in precedenza, in cui Alan viene ritratto a fianco dei propri monocromi grigi nel 1971 alla Royal Academy di Londra - la prima volta in cui l'artista ha avuto l'occasione di vedere le sue opere installate in una sede espositiva.

Le immagini, sia storiche che più recenti, ed i testi editi in questa monografia ricostruiscono per punti salienti i diversi momenti del percorso creativo di Charlton, il modo del tutto personale e totalizzante in cui vive il suo "fare" arte, le esposizioni realizzate in musei e spazi pubblici e quelle nate da durature collaborazioni con gallerie private.

Desideriamo ringraziare tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo volume rendendo disponibili i materiali necessari a creare una monografia esaustiva, e in particolar modo Barry Barker, Emile Charlton e Antonella Soldaini per i loro perspicaci testi.

Epicarmo Invernizzi
David Juda



Alan Charlton, Couvent de La Tourette, Éveux, 2011

I WANT MY PAINTINGS TO BE:
ABSTRACT, DIRECT, URBAN, BASIC,
MODEST, PURE, SIMPLE, SILENT,
HONEST, ABSOLUTE.

Emile Charlton
My Father's Work



Nigel Greenwood Gallery, London, 1972

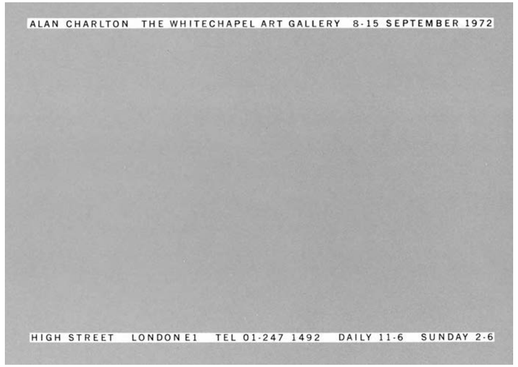
I do not want to write about my father's work in an historical or analytical sense because an art historian could produce a more informative piece. As Alan's son I feel I should bring something more, something new, in writing about his art. I can only do this by discussing the work as a force in my own life.

From a child to an adult I've been surrounded by grey paintings. To me at an early age they were just another part of life. Other children's dads worked in banks or made tables and chairs for a living, my dad made wooden frames and painted the stretched canvas grey. I never questioned him as to what he was doing, I knew he was making his paintings. I didn't ask out of curiosity if he was going to paint a picture or perhaps use a different colour or anything like that because I knew instinctively that was impossible. In my innocence I almost had a perfect understanding and relationship with the paintings. I felt as much a part of the paintings as the grey paint itself. The nature of retaining this childhood innocence is important in appreciating Alan's work.

I did ask some questions, but only on the subject of the paintings, asking about the number of slots a certain one would have and what grey it would be and how it would look in the gallery. Alan always explained to me what he was planning to do and revealed his ideas about the future works. He spoke to me as an equal and I often thought, which was true in a way, that when he told me plans for future paintings it was like holding on to an important secret. It was like one big adventure, it got my skin tingling and still today when I go to a gallery anywhere in the world I can feel the same tingling sensation, the hairs on my arm and back of my neck stand on end and I feel the thrill of the adventure. I think my father is talking about the same feeling of adventure in the catalogue of *documenta 7*: "In appearance it looks a completely different approach to which I now take, but the painting had a mood, a feeling, an idea. It is this same 'idea' that I have followed in every painting". He was talking about an industrial scene he had painted at the age of sixteen. The fact that this is the only time my father has chosen to write anything about his work is crucial and emphasizes its importance. This "idea" is part of a total approach towards life of which the painting is the ultimate end product. This approach is an ideal realised, a sense of order which consistently flows through all aspects of my father's life, right down to the wearing of the same style black suit every day.

The order of his behaviour is what makes it possible for his work to retain the same level of consistency and makes him able to go on working devoid of comparisons. My father always says he stopped reading or viewing any other artists' work the moment he realised his first grey painting, coming to the conclusion that he arrived at a point where it was no longer important to know what else was going on. Where to protect his work and keep it alive, he had to rise above all criticism and comparisons that could try and force compromise. In order not to digest any possible corrupting elements he decided to stop digesting. This kind of isolation can only exist when the artist is convinced he has reached a high level. When an artist reaches this level it is necessary to be single minded about the work, otherwise he may be tempted to compromise for an audience who may have not yet reached the same level. Audiences must develop alongside progressive art, they must climb with the artist, the problem is that often the audience treat appreciating art as a total passive activity.

Two artists my father would confess an affinity with, Samuel Beckett and Alberto Giacometti, isolated themselves in the same way when they realised the kind of art they wanted to make. Alan relates to these artists not because of similarity of work but because their feeling for art, their own art, resembles his. A quote by each of



these artists along with one of his own are the only times over two decades that Alan has allowed words to appear in a catalogue alongside his work. This action itself says more than any appraisal. The Beckett quote used in the catalogue for the exhibition in Ireland, *Rosc 1984*, best sums up Alan's attitude to expressing himself in words: "I have nothing to say and I am saying it". The work needs no explanation for why it exists, it is here, it exists and that is all that is needed to be said. To Alan the only important thing about his art is the finished grey painting. He is determined to steer clear from becoming a precious artist who would like to consider every scribble he makes to be a work of art, he insists art is not that easy. He uses sketches partly for the purpose of aiding him to construct or allow him to visualize the finished piece, he has no signed sketch pad. He is redefining the image of the artist, he is not the flamboyant nineteenth-century artist because if he were the image that creates would make himself the centre of attention and not the work and for Alan it is the work that must always take centre stage.



The Whitechapel Art Gallery, London, 1972

Alan is a complete artist, he never searches for artistic inspiration, that "special moment" is not there one minute and gone the next as I have often heard other artists express. If there ever was a special moment in my father's life, a moment when he felt he had to make art, I'd guess it happened when he was about five years old and has stayed with him ever since. Rather like Beckett his work is synonymous with breathing. It is almost as if he has no choice in the matter, he has no choice because he allows himself no choice. My father discovered a long time ago that his art was attacking the world head on and it would be a hard fight to be heard. He had no time to choose, he knew what he wanted to do, what he had to do, he couldn't waste time listening to the opinions of others. If he had would he have kept the strength to carry on through all the early criticsm? As a student at the Royal Academy he was denied a place in the annual student exhibition when he presented his first grey painting. Anyone of a lesser self belief and determination would have felt they had failed but this merely made him continue with more determination.

New ideas in art like important scientific discovery are always met with sarcasm and often abuse, it is therefore necessary to close your ears in order to maintain at any high level reached. If artists always backed down and listened to their critics and contemporaries most important art works would never have been created and new ideas would have fizzled out. The best artists are those that are the most persistent because they have come to the conclusion that if you say something once and nobody listens you must say it again and again and eventually perhaps they will. It is amazing to think now that James Joyce's revolutionary novel *Ulysses* was burnt by the English customs when it was first imported into England and even now his later work *Finnegans Wake* can be found defaced in many public libraries. For the artist to remain sane in such circumstances he must have the highest confidence in the work. Indeed for any artist to cope with such rebukes his art must be such a powerful force in his own life that it would be almost impossible for him to give up. Therefore, the work itself must always be greater than the artist.

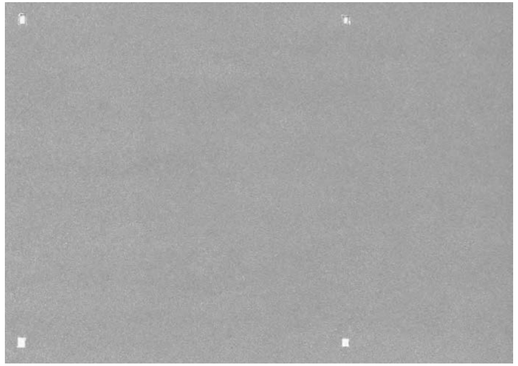
My father's work is greater than him, it will outlive him, it will outlive everyone. Whenever we view the work that ominous knowledge is always there. I know my father would not want me or anyone else to advocate any subtle meanings or themes in his work, he would soon correct them by putting the matter straight if they did. All that can be said is that the grey paintings will be here when we are all gone. They will not wither and die, they will continue unchanged, unchanging, occupying a different space in another time, defining themselves like they always have. They will never be anything other than that they confess to be, grey paintings. My father is an artist who makes grey paintings and that whole process has affected my life in such a way that I cannot imagine them not being there. I for one am glad that they are.

April 1991

Invitation card / *Invito*, The Whitechapel Art Gallery, London, 1972

Emile Charlton
Il lavoro di mio padre

Non voglio scrivere del lavoro di mio padre in senso storico o analitico perché uno storico dell'arte potrebbe scriverne un testo più esplicativo. Come figlio di Alan, sento che dovrei raccontare qualcosa di più, qualcosa di nuovo, riguardo alla sua arte e posso farlo solo spiegando come il suo lavoro abbia rappresentato una *forza* nella mia stessa vita.
Sin dall'infanzia sono stato circondato da dipinti grigi. Da piccolo li consideravo semplicemente parte della mia vita. I padri degli altri bambini lavoravano in banca o costruivano tavoli e sedie per vivere, mio padre realizzava telai in legno e dipingeva di grigio la tela tesa su di essi. Non gli ho mai chiesto cosa stesse facendo, sapevo che stava lavorando ai suoi quadri. Non gli chiedevo, per curiosità, se stesse per dipingere una figura o per usare un colore diverso, o qualcos'altro del genere, perché istintivamente sapevo che sarebbe stato impossibile. Grazie alla mia innocenza avevo una comprensione e un rapporto quasi perfetto con i dipinti. Mi sentivo parte delle opere quanto lo era la pittura grigia. La capacità di conservare un'innocenza infantile è importante per apprezzare il lavoro di Alan.
A dire il vero facevo alcune domande, ma solo sul *soggetto* dei dipinti, chiedevo quante fessure avrebbe avuto un'opera in particolare, o di quale tonalità di grigio sarebbe stata, e come sarebbe apparsa una volta esposta in galleria. Alan mi spiegava sempre cosa aveva intenzione di fare e mi svelava le sue idee per i lavori futuri. Mi parlava da pari a pari ed io pensavo spesso, e in un certo senso era proprio così, che quando mi raccontava dei suoi progetti futuri era come se mi mettesse a conoscenza di un importante segreto. Era come vivere una grande avventura, mi faceva formicolare la pelle e, ancora oggi, quando vado in una galleria in una qualunque parte del mondo, sento la stessa sensazione di formicolio, i peli del mio braccio e della mia nuca si rizzano e sento il brivido dell'avventura. Penso che mio padre parli della stessa sensazione di avventura nel catalogo di *documenta 7*: "In apparenza sembra un approccio completamente diverso da quello che ho ora, ma il dipinto ha un'atmosfera, una sensazione, un'idea. La stessa 'idea' che perseguo in ogni dipinto". Parlava di un soggetto industriale che aveva dipinto all'età di sedici anni. Il fatto che questa sia l'unica occasione in cui mio padre abbia scelto di scrivere qualcosa riguardo il suo lavoro è determinante e ne sottolinea l'importanza. Questa "idea" è parte di un approccio totalizzante verso la vita, di cui il dipinto è il prodotto finale. Questo approccio è un ideale che si concretizza, la sensazione di ordine che scorre costantemente attraverso tutti gli aspetti della vita di mio padre, fino a far si che indossi ogni giorno lo stesso tipo di completo nero.
La propensione all'ordine è ciò che rende possibile che il suo lavoro mantenga sempre lo stesso livello di coerenza e che sia in grado di continuare a lavorare senza confronti. Mio padre dice sempre che ha smesso di leggere e di osservare il lavoro degli altri nel momento in cui ha realizzato il suo primo dipinto grigio, perché aveva capito che era giunto ad un punto in cui non era più importante sapere cos'altro stesse accadendo; un punto in cui proteggere il proprio lavoro, e mantenerlo in vita, doveva divenire più importante dell'ascoltare tutte le critiche ed i paragoni che avrebbero potuto spingerlo a cercare un compromesso. Per evitare di venire influenzato in modo negativo, ha deciso di non entrare in contatto con nulla. Questo tipo di isolamento può verificarsi solo quando l'artista capisce di aver raggiunto un livello elevato. Quando un artista raggiunge questo livello è necessario che sia determinato e tenace riguardo il suo lavoro, altrimenti potrebbe essere tentato di scendere a compromessi per un pubblico, che forse non ha ancora raggiunto lo stesso livello. Il pubblico deve progredire insieme all'arte, deve procedere insieme all'artista, il problema è che spesso il pubblico considera l'apprezzare l'arte come un'occupazione completamente passiva.
Ci sono due artisti con i quali mio padre confesserebbe di avere una certa affinità, Samuel Beckett e Alberto Giacometti, che proprio come lui si misero in disparte dopo aver capito a quale tipo di arte desideravano dedicarsi. Alan può essere considerato affine a loro, non per similitudine di stili, ma per il fatto che il loro sentire l'arte, un'arte assolutamente personale, assomiglia al suo. Le citazioni di ciascuno di questi artisti, accompagnate da una sua frase, rappresentano le uniche occasioni, in oltre due decenni, in cui Alan ha permesso che le parole comparissero in un catalogo accanto al proprio lavoro. La citazione di Beckett usata nel catalogo per la mostra in Irlanda, *Rosc 1984*, riassume al meglio l'atteggiamento di Alan rispetto alla necessità di esprimersi a parole: "Non ho nulla da dire e lo dico".
Non c'è bisogno di spiegare perchè l'opera esista, è qui, esiste ed è tutto ciò che è necessario dire. Per Alan l'unica cosa che conta nella sua arte è il dipinto grigio ultimato.



ALAN CHARLTON
PAINTINGS
BEI KONRAD FISCHER
DÜSSELDORF
NEUBRÜCKSTRASSE 12
TELEFON 321464
20 OKT - 17 NOV. 1972

Invitation card / *Invito*, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 1972

È determinato a evitare di diventare un artista pretenzioso che vorrebbe considerare ogni scarabocchio che fa come un'opera d'arte; sostiene che l'arte non sia così semplice. Usa gli schizzi come aiuto per la costruzione o per visualizzare il pezzo finito, ma non ha alcun blocco per gli schizzi firmato. Sta ridefinendo l'immagine dell'artista, non è l'appariscente artista del diciannovesimo secolo perché, se fosse egli stesso l'immagine che crea, diverrebbe egli stesso il centro dell'attenzione piuttosto che il suo lavoro; e per Alan è l'opera che deve sempre stare al centro della scena.
Alan è un artista completo, non cerca mai l'ispirazione artistica. Quel "momento speciale" non è lì un minuto e passato l'attimo successivo, come spesso ho sentito dire da altri. Se mai c'è stato un momento speciale nella vita di mio padre, un momento in cui sentiva di dover fare arte, immagino che sia successo quando aveva circa cinque anni e da allora non è mai passato. Per lui, come per Beckett, il lavoro è sinonimo di "respirare". È quasi come se non avesse scelta in merito, non ha scelta perché non se ne concede alcuna.
Mio padre ha scoperto parecchio tempo fa che la sua arte stava attaccando il mondo a testa alta e che sarebbe stata una dura battaglia da condurre. Non aveva tempo per scegliere, sapeva quello che voleva fare, quando lo doveva fare e non poteva perdere tempo ad ascoltare l'opinione degli altri. Se l'avesse fatto, avrebbe poi avuto la forza di sostenere tutte le prime critiche rivoltegli? Mentre studiava alla Royal Academy presentò la sua prima pittura grigia e gli fu negata la possibilità di esporre nella mostra annuale degli studenti. Chiunque con meno fiducia e determinazione in se stesso, avrebbe pensato di aver fallito. Al contrario, questo lo ha spinto a continuare con ancora più determinazione.



Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 1972

Le nuove idee nel mondo dell'arte, come accade con le più importanti scoperte scientifiche, vengono sempre accolte con sarcasmo e sono spesso incomprese, bisogna quindi smettere di ascoltare per poter mantenere qualsiasi livello raggiunto. Se gli artisti avessero sempre indietreggiato ascoltando i contemporanei e i critici, le opere d'arte più importanti non sarebbero mai state create e le nuove idee sarebbero svanite. I migliori artisti sono quelli che continuano a persistere perché sono arrivati alla conclusione che, quando si afferma qualcosa e la prima volta nessuno ascolta, se la si ripete ancora e ancora, alla fine qualcuno inevitabilmente capirà. È sorprendente pensare che il rivoluzionario romanzo di James Joyce, *Ulisse,* sia stato bruciato dai lettori inglesi, dopo la prima pubblicazione in Inghilterra, e che anche ora l'opera succesiva *Finnegans Wake* può essere trovata deturpata in molte biblioteche pubbliche. Per rimanere saldo in tali circostanze, l'artista deve avere la massima fiducia nel proprio lavoro. In effetti, affinchè un artista possa affrontare situazioni di questo tipo, l'arte deve avere una forza tale nella sua vita da rendere quasi impossibile il pensiero di rinunciare. Di conseguenza l'opera stessa diviene più importante dell'artista.
Il lavoro di mio padre è più importante di lui, gli sopravviverà, sopravviverà a tutti. Ogni volta che si osserva un'opera questa minacciosa consapevolezza è sempre lì. So che mio padre non vorrebbe che né io né chiunque altro difendesse i sottili significati o i motivi del suo lavoro, e se dovesse accadere, li redarguirebbe mettendo subito le cose in chiaro. Tutto ciò che si può dire è che i monocromi grigi saranno qui quando tutti noi non ci saremo. Non invecchieranno e non moriranno, resteranno immutati, e immutabili, occupando uno spazio diverso in un tempo diverso, definendo se stessi come hanno sempre fatto. Non saranno mai niente di diverso da quello che confessano di essere, dipinti grigi. Mio padre è un artista che realizza dipinti grigi e tutto questo processo ha trasformato la mia vita in un modo tale che non riesco nemmeno a immaginarne una in cui le opere non ci siano. E per quanto mi riguarda sono felice che ci siano.

Aprile 1991

Antonella Soldaini
Alan Charlton. A Brief Chronicle



Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 1973

The first significant episode that appears in the artistic biography of Alan Charlton (born in Sheffield, England, 1948), dates back to the years of his school apprenticeship at the Camberwell School of Art in London (1966-1969). This was the time when, inspired by industrial landscapes, he created a set of monochrome paintings using red, brown, green, black, white, and grey. But to do this, he decided to go in a different direction from what one might expect: instead of getting his materials from a specialist art-supplies shop, he went elsewhere: "I began a set of paintings with a workmanlike approach, buying wood from a timber yard, paint from a hardware shop, choosing urban colours. I made the structures stretched with white cotton duck [...] each was painted with a household brush as evenly as possible, like painting a door".[1]
This was a seminal move and it shows how, right from the early years of his training, Charlton was already prepared to abandon the figurative painting that he had been working on previously; and that was strongly encouraged in those years by the teachers at his school. With precocious determination, he immediately distanced himself from all of this, launching out in a very precise direction and adopting monochrome as the form of expression most suited to him: it was what best allowed him to express his own personal vision. Of all the colours he used for these early works, grey had unique value and meaning for him and indeed, once he had adopted it, it was forever to remain an exclusive, constant hallmark of his style. Years later, referring to this series of paintings and to his decision to use just a single colour, he said: "They each fulfilled what I wanted, straightforward and urban in feel. Yet the grey painting went beyond this. I didn't know why, it just looked better than the others".[2] If one thinks of the cultural environment and of the period he started working in - this was in the late 1960s - one might imagine that his action came from a sense of rebellion against academic dictates, but in actual fact, even though it was extremely radical, his decision had nothing revolutionary about it. Rather, it came from a great passion for art in general. This commitment and positive attitude can be seen in his very early works, which were initially representational, and his shift from them towards abstract composition does not suggest so much a drastic break with the past but rather, as Rudi Fuchs points out, an inner need brought about by a natural, almost physiological process: "His art did not arise from some conflict with traditional art. He began to paint grey paintings as innocently and at ease with himself as Constable felt he should become a painter of landscape and sky".[3]
In one of the artist's own statements, which was published for *documenta 7* (Kassel, Germany, 1982), he significantly says on this matter: "On New Year's Eve 1981 I visited an old friend. Hanging on his wall was a painting I had given him many years earlier. I'd painted the 'picture' when I was sixteen years old. It was a view of industrial buildings standing alongside the river Don which runs through Sheffield. In appearance it looks a completely different approach to which I now take, but the painting had a mood, a feeling, an idea. It is this same 'idea' that I have followed in every painting".[4]
The second interesting episode in Charlton's biography comes in 1969, during the years when he was a student at the influential Royal Academy Schools in London (1969-1972). For the annual students' exhibition, he submitted a monochrome grey painting to the Academy jury. This painting, which met with such a negative reception from the academic community that it was not displayed,[5] actually gave him further confirmation that the line of experimentation he had embarked upon

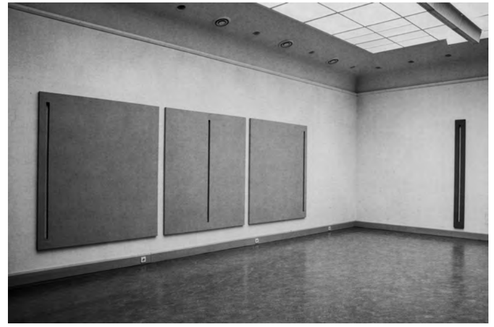
was right. He was so convinced of this that he had no second thoughts about it and this allowed him to continue the research that, with unflagging commitment, he had started up in these crucial years. In one of the most empathetic analyses of his work, his son Emile Charlton later said: "My father discovered a long time ago that his art was attacking the world head on and that it would be a hard fight to be heard. He had no time to choose, he knew what he wanted to do, when he had to do, he couldn't waste time listening to the opinions of others. If he had, would he have kept the strength to carry on through all the early criticism? [...] Anyone of a lesser self belief and determination would have felt they had failed but this merely made him continue with more determination".[6]

While Charlton's activities encountered negative circumstances to begin with, from the early 1970s his work did start receiving a certain degree of attention from avant-garde galleries and museums which showed interest in his painting, not only in Britain but also abroad. Between 1972 and 1976, solo exhibitions were put on; at Konrad Fischer's gallery in Düsseldorf (1972), at Nigel Greenwood's Gallery and at the Whitechapel Art Gallery (1972) in London; a few years later, at Gian Enzo Sperone's in Turin (1974), at the Art & Project gallery in Amsterdam (1974), at the Museum of Modern Art in Oxford (1975) and at the Leo Castelli Gallery in New York (1976).

The first exhibition, at Konrad Fischer's gallery in 1972, came when he was still a student at the Royal Academy Schools, and included a series of large grey paintings dated 1970, entitled *Square Hole Paintings*. The works shown on this occasion were the end result of a process that was already clearly defined and that, as we have seen, called for the personal execution of each individual stage in the creative/constructive process. This included making the frame, mounting it on the wooden structure and tightening it, preparing the colour with meticulous use of the brush, mixing it to obtain the precise tone of grey (using a combination of black and white or the three primary colours: red, blue, and yellow), application of the colour (no more than four or five strokes) in order to achieve the desired effect, which gives a sense of uniformity and yet still allows the viewer to perceive the structure of the canvas fabric beneath. In these works we see some small square holes measuring 4.5 cm across and 4.5 cm deep. This is part of a measuring system, which he later adopted consistently, that was brought about by an incidental fact: "This measure sounds very specific yet it is the standard timber size that is used in England".[7] The presence of these holes is important because it reveals the intrinsic, inextricable relationship these works have with the space around them. This can be seen, for example, in the way the wall behind is visible through them. This close interaction became more accentuated as time went on: "The space that the paintings are shown in has been important from the beginning because they are not inside a frame isolated from the surroundings. The space the painting occupies can be as important as the painting itself".[8]

The fact that the space in which the works are set is of fundamental importance for Charlton becomes even more evident when one looks at the photographic documentation about the solo exhibition he put on that year at the Whitechapel Art Gallery in London. In this case, we are faced not so much with a randomly assembled sequence of works as an immersion in a single installation, in which the artist has intervened with the most meticulous precision by calibrating the power relationships between the various elements in the space. Even though they lose none of their individual identity, the canvases become part of a whole of rare formal intensity, and the architecture around them appears to reverberate in unison with them. The pilasters of the museum building, the metal lighting fixtures, the architraves, and even the sofas at the centre of the gallery are all intrinsically linked up in a mental and visual landscape, making any talk of painting, sculpture, or architecture meaningless. While Charlton's studio work plays an important part in his compositional process, the Whitechapel Art Gallery shows how the installational aspect of his work is equally crucial.[9] Like the *Square Hole Paintings*, his *Slot Paintings* (1971), with a groove running horizontally through the centre of the canvas, and his *Channel Paintings* (1972) also date from the early 1970s. The latter consist of a square canvas inserted inside another one, which thus forms a sort of frame for the first. In all these cases, the measurement he uses - 4.5 cm - is always the same, both for the holes and for the slots.

Examples of these appeared not only in the Whitechapel Art Gallery exhibition but also in the one at Nigel Greenwood's Gallery (London, 1972) and in the one at Gian Enzo Sperone's in Turin (1974). The presence of these holes and slots adds to the powerfully three-dimensional look of these works, which are almost sculptural in appearance. The great physical presence of these paintings and the fact that they make reference to nothing other than their own reality means that they have a powerful impact on the eye of the viewer. The painting is stripped of all reference to any symbolic or metaphorical meaning, thus acquiring value in themselves as objects that measure up to reality on equal terms. The uniformity with which the grey is spread across the surface emphasises the unassuming, impersonal character that the artist wishes to impose on the painting. In this anti-rhetorical vision, the figure of the artist is demythologised and stripped of any romantic aura. In Charlton's interviews and writings, [including his famous words of 1969: "I am an artist who makes a grey painting"[10]] but also in the words of those critics who have examined his work, the aim is to demystify the creative act, which is thus downgraded to no more than an ordinary job, there are constant comparisons between the artist's method of working and that of someone who does just a normal, routine task: "I paint like a housepainter paints a wall";[11] or: "I work in my studio nine to five, six day a week. You know, it's like going to a job".[12] Again: "[That of Charlton is painting] in the guise of the dyer's craft";[13] and lastly, "Alan Charlton's works are painting in the actual sense of the word: the result of disciplined and cultivated hand-craft".[14] The ethical aspect that the work must contain is closely linked to the figure of the artist-craftsman. Its main task is not so much to amaze and seduce the viewer, but to establish a correct relationship with them. The word "honest" crops up many times in Charlton's statements: "One of the most important, or perhaps the most important quality that the work always has to mantain is about an honesty, and an honesty to the space that it exists in, to the way that it's made, to the intentions of how you look at it;[15] and again: "I want my painting to be: [...] honest".[16]



Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1982

Roland Mönig gave a detailed analytical interpretation of the reasons that led the artist to choose the colour grey, which is commonly viewed as a 'non-colour'.[17] Going back over the history of the various theories of colour - from the German Romantic painter Philipp Otto Runge through to Wassily Kandinsky, Paul Klee and Ludwig Wittgenstein - Mönig shows how Charlton adopted grey because, in his vision, it represents modernity and best symbolises the objectivity of the work of art. More than anything, grey recalls the perseverance (Mönig goes so far as to call it the 'obsession') with which the artist pursues his own vision: "The reason for using the colour grey began with the idea of making a painting out of ordinary materials. As with the 4.5 cm. For the edge of the painting, which is an everyday timber size used in building work, so the colour grey is a standard industrial colour. However I soon realized that the colour held something more for me. I could have chosen brown or black, any kind of industrial colour, but the colour grey had a special stillness, and to reflect now it was as if the painting was already successful just by the choice of colour and I knew from that time that it held a fascination that I could do different things with it".[18] The state of mind he is interested in is thus one of tranquillity, which brings him close to Runge, who talks of the ability of grey to "restore harmony and tranquillity".[19] It appears however that this tranquillity is attained only after going through a variety of emotional states. Just as it is true that grey is obtained through a mixture of other colours, so one can imagine how the mental dimension Charlton talks about is an ultimate objective, not a starting point. And indeed, it is he himself who suggests that grey has passional overtones: "To my mind, grey has that quality of an obsessive isolation; indeed, as a colour it is not costructivist, but I chose it as the most emotional colour there is. It is the colour of usefulness, and of boredom, melancholy, depression".[20] It is no coincidence that the two personalities he feels in harmony with "not through similarity of styles but through an equivalence of intentions and lifestyles",[21] and whom he associates with the colour grey, are two artists known for the complexity of their lives: Alberto Giacometti and Samuel Beckett. In particular, there is a paradoxical quotation from Beckett that Charlton has made his own and that, from 1994, has often appeared in his catalogues: "I have nothing to say and I am saying it".[22]

The art scene Charlton entered in the early 1970s was complex, fluid, and particularly intriguing. Even though the way his artistic career started out had all the characteristics of a solitary gesture - with the early creation of his first monochrome grey painting - it was inevitable that his initial interests and experiences and, later,

the developments of his artistic language, should be based on and draw inspiration from the cultural and political world around him: "I made my first painting in 1969, and by the early '70s I had chosen my path. The decisions I made then would have been influenced by the culture of the day".[23]

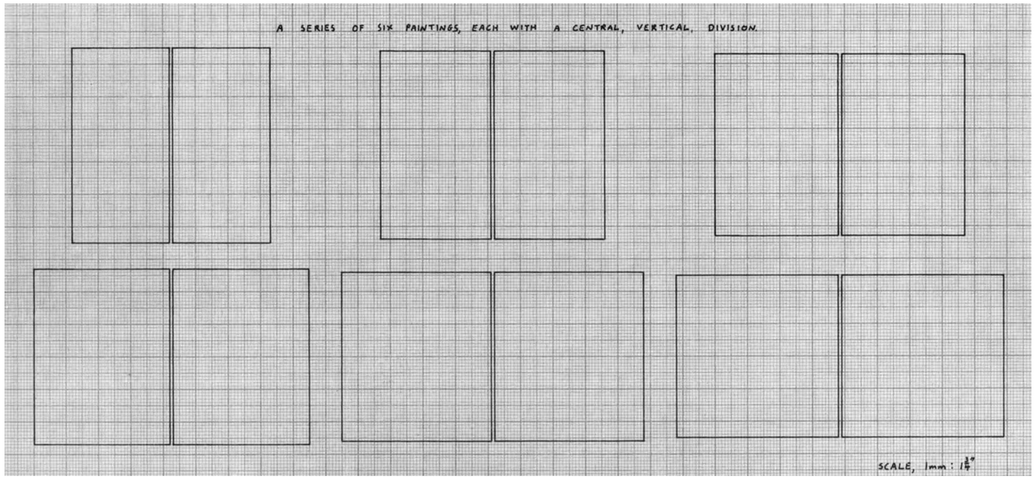
In these years, the cultural hegemony of America still persisted in Europe. At the same time, an avant-garde movement was starting to develop, inspired in Germany by the catalysing figure of Joseph Beuys and his courses at the Düsseldorf Academy of Fine Arts, in Italy by the rise of Arte Povera and, in London by the developments of sculpture brought about by Anthony Caro's teachings at the Saint Martin's School of Art, which were bringing to the fore a new generation of young artists like Phillip King, Tim Scott, William Tucker, and Isaac Witkin. With a view to adopting different values, such as lightness and ethereality, they used special materials, ranging from fibreglass to aluminium and plastic, and thus did away with the solidity and weight that had characterised the previous language of sculpture. Seeking greater contact and interaction with reality, the distinctions between painting, sculpture, and architecture were brought into question as part of a search for an artistic language that would take into account various philosophical, linguistic, and social theories. Sculpture acquired colour and appeared to strive for the two-dimensionality of painting, while painting aspired to become three-dimensional.[24]

This was a time of great exchange of experiences. European artists travelled to America, and *vice versa*. Exhibitions became international in scope, allowing for the appropriation and circulation of information. Art schools in Britain made great strides forward, becoming venues for a debate that became particularly heated from 1968, as the student revolt began to take shape.

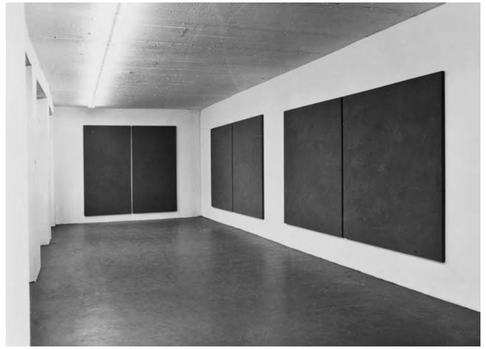
Some of the most important events, which were destined to change the course of contemporary art in the immediately ensuing period, came when Charlton was beginning to work. In 1964-1965 at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York came the *Shaped Canvas* exhibition curated by Lawrence Alloway, with works by artists such as Paul Freeley, Sven Lukin, Frank Stella and Richard Smith, the last two of whom are considered by some to be amongst the greatest exponents of this type of painting, which was freed from the dominance of the right-angled canvas and of illusionism. With their great physical presence and status as objects, shaped canvases had become "a hybrid between painting and sculpture".[25] In 1966 many of the painters who had taken part in this exhibition went on to show their works in *Systemic Painting* (also at the Solomon R. Guggenheim Museum). Here, in the work of such personalities as Robert Mangold, Barnett Newman, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Agnes Martin, Ad Reinhardt, Robert Ryman, and Frank Stella, Alloway found the same reductionist urge as in those of minimalist sculptors, whose principles were endorsed in the seminal *Primary Structures* exhibition that opened that year at the Jewish Museum in New York. The Americans Carl Andre, Sol LeWitt, and Donald Judd, to name but three, were invited but so too were the English artists Anthony Caro and William Tucker, who the previous year had taken part in the *New Generation* exhibition at the Whitechapel Art Gallery in London. In Europe, paintings by Ad Reinhardt, Barnett Newman, Ellsworth Kelly, and Frank Stella were shown two years later at *4. documenta* (Kassel, Germany). These works revealed the new direction that American painting was moving in, and they came at a time when the situation in Europe was already bubbling with excitement. In 1967 the BMPT group was formed in Paris, with Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, and Niele Toroni, whose aim was to radically bring into question the idea of painting that they themselves continued to create but contemporaneously repudiated. One of the liveliest places in those years, where one could breathe a unique atmosphere of experimentation, was the Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf, which opened with an exhibition by Carl Andre in 1967. Reflecting the social and cultural situation of the moment, which was characterised by its great fragmentation but also by a non-stop programme of events, Konrad Fischer focused his attention entirely on the very latest, most radical and innovative artistic research. Without any particular preference for one style rather than another (even though he himself was a painter), the only criterion for choice of this gallery owner, who was gifted with singular intuition and insight, was that of the quality of each individual work. In 1971 he gave an interview to "Studio International", one of the most important magazines of the time, in which he talked about his activities. And it was when he read that article that Charlton realised that his paintings might be of interest to Konrad Fischer, so he decided to meet him: "He was showing the artists that I liked, so I thought if he likes their work he might like mine. I went to see him in Düsseldorf taking a box of slides. He looked at the slides without saying a word. At the end he said 'I will come to London to see the paintings'. A few days later he came and that's how we began".[26] This was the beginning of a long-term relationship, not just of esteem but also of friendship, which was to last for many years.

Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen, 1991





Invitation card / *Invito*, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 1975



Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 1975

Guided by his rigorous logic and having opted for an impersonal style of painting that countered all form of expressionism and any reference to transcendent or - worse - psychological factors, Charlton found a communion of ideas with other artists who shared his interest in the true significance of the process of representation, and who were investigating the meaning of visual communication. The group shows he took part in from 1973 were inspired by the need for an investigation and exploration of the sort of research that, in the meantime, was being labelled in various ways in Europe: in Italy, for example, the critic Filiberto Menna spoke of "analytical painting", while in France the "Supports/Surfaces" movement had been working since 1969 on processes similar to those taking place in Italy.
In 1973 Charlton exhibited together with Daniel Buren, Agnes Martin, Blinky Palermo, Niele Toroni and many others in the travelling exhibition organised by René Denizot and Michel Claura which was held in Paris in the spring under the self-explanatory title: *Une exposition de peinture réunissant certains peintres qui mettraient la peinture en question*. In the autumn of that year he also took part in *Prospect 73. Maler/Painters/Peintres* (Kunstalle, Düsseldorf), an event similar in vocation to the one in Paris, but this time curated by Konrad Fischer. Here the artists on show included Robert Mangold, Giorgio Griffa, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Imi Knoebel, Larry Poons, Cy Twombly and Jo Baer. In autumn 1974 he was part of a group of painters in the *British Painting* exhibition curated by Nicholas Logsdail, who referred to the works on show as "Post-Minimal Painting". Together with Brice Marden, Robert Ryman, Robert Mangold and Gerhard Richter, he took part in the *Fundamental Painting* exhibition organised in 1975 by Rini Dippel at the Stedelijk Museum in Amsterdam. In this case, the various contemporary forms of painting, which were once again referred to as "Post-Minimal" and "Post-Conceptual", all shared "a basic commitment regarding the formal principles of painting. Format, size, scale, colour, line, form, structure, material and the way they are all used - everything is brought into question. These artists are concerned with painting in a strict sense: on a flat plane, without representation and without image".[27]
As from the mid-1970s, a neo-expressionist movement started up in America and Europe, in which figurative painting once again came to the fore. At *A New Spirit in Painting*, an important exhibition held in 1981 at the Royal Academy of Arts in London, the curators Norman Rosenthal and Nicolas Serota took stock of the situation as it was at the time. On that occasion, Charlton's work entered into constructive confrontation and forceful dialogue with that of other artists such as Francis Bacon, Georg Baselitz, Pier Paolo Calzolari, Sandro Chia, Lucien Freud, Philip Guston, Anselm Kiefer, R.B. Kitaj, Jannis Kounellis, Markŭs Lupertz, Brice Marden, Mario Merz, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Robert Ryman, Julian Schnabel, Frank Stella, and Cy Twombly.

Even though it remained true to its own syntax, and was always sustained by its resolute conformity, Charlton's artistic language evolved appreciably from 1975. The slots became actual cuts, leading to the creation of works consisting of two equal elements, which no longer interpenetrated but flanked each other symmetrically on the wall. With the absence of any detail, which the holes and slots had been, the works shown by Konrad Fischer in 1975 and those at the exhibition at ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1978 had an even more austere air about them. In all these cases, the size of the frame - 4.5 cm - remained the same, and this was also the distance between the works. It is interesting to note how, when referring to this type of work, the artist never considers the single canvases as individual works, but only as parts of a single whole: "With the painting that is divided into 2 parts, if I had made this painting a few years earlier this would have been made as

a 'slot' painting, with a vertical slot being made in the centre of the canvas. Instead, I decided to continue the slit as high and as low as it would go, so the picture consists of 2 squares, 4.5 cm apart from each other".[28]
In 1989 he was invited by Rudi Fuchs to display his works at Castello di Rivoli in Rivoli (Turin). Here, he showed an important anthology of works dating back to 1970. The exhibition included his *Square Hole Paintings*, *Slot Paintings*, *Channel Paintings*, and *Panel Paintings*, which he had started in 1981 and which consisted of a succession of identical panels arranged on the wall. At Castello di Rivoli there was also a single grey painting on show, together with a *Detail Painting*,[29] which had been shown for the first time in 1980 at the solo exhibition at Art & Project gallery in Amsterdam. This was a work of very small size, for the edge measured 4.5 cm, while the side was 9 cm - in other words, only twice as broad as the edge. An important video was made for the show at Castello di Rivoli, in which the artist describes in great detail how he designed the display.
In his *Detail Paintings*, the discourse on the object/painting had been taken to its extreme and indeed almost to the physical disappearance of the work, but in the 1994 solo exhibition at the Institute of Contemporary Art in Philadelphia, the composition of the canvases acquired an imposing new look dominated by a powerful vertical thrust, making the works quite solemn. In a large work shown in 2001 at the Stedelijk Museum in Amsterdam, twenty-five long, narrow canvases, all of the same size, were assembled in such a way as to create a serried sequence that ran along the museum walls. In a rapid rhythm played out on the relationship between solids and voids, and between light and dark, each element follows on closely from the other, adopting the principle of repetition that recalls the minimalist idea of the series (in this case, there is a clear dialogue with the works of Donald Judd), but that also shifts away from it with its variety of greys, and the complex range of tones means that each canvas has a precise pictorial identity of its own. The development of the composition, which takes place in gradual steps, has a sort of rhythmic quality and flow to it, almost recalling the work of musicians like Steve Reich and Philip Glass, which is based on the extreme reduction of the sound patterns and on the repetition of the underlying theme. These were the years when the compositional structures acquired unusual forms, adopting the shape of a cross, or wedging themselves into the corners of the space, creating real "moments of emotional overheating".[30]

In the exhibition held in 2002 at the A arte Studio Invernizzi in Milan, and in the following one at Annely Juda Fine Art in London, in 2007, the artist showed his *Outlines Paintings*. This was a series of works that first appeared in 2001 and that consist of a composition in which the painting is framed by a 4.5 cm border, this time drawn directly on the wall. This was a highly disruptive stylistic shift in Charlton's artistic development because the line on the wall, which is graphic and two-dimensional in nature, constitutes a striking variant in the composition he had used up to that time, which had always been based on the three-dimensionality of the frame. What created the conditions for such a substantial change was actually quite accidental: "I make notes on the canvas I have used, the mix of grey, how many layers of paint. As well as title or sizes, I would draw a diagram with the dark canvases shaded in pencil and the light canvases left blank; on constantly seeing these little diagrams I thought they could be taken further [...] it soon became clear that the pencil line on paper could become a 4.5 cm wide line painted on the wall. Of course this became a big step and I am still surprised how this 'outline' completely changes the canvas and the wall".[31]
Linked to and deriving from works like the *Pyramid Grid Painting* and the *Triangle Grid Painting*, both from 2011 (shown at the A arte Studio Invernizzi in the same year), this was the configuration of the works that went on display at the Galerie Tschudi in Zuoz in 2011. In *Triangular Painting* (2011), the shape of the work is based on the triangle obtained by putting two triangular canvases side by side: "The *Pyramid Grid Paintings* and the *Triangle Grid Paintings* consisted of a series of rectangular canvases that, once installed on the wall, formed a triangle, so it was simply a logical step to create a triangle with a single canvas".[32]
From the following year, the triangle entered ever more disruptively into the artist's lexicon and into his investigation into the value and significance of artistic activity. It appeared in the solo exhibitions held at the Konrad Fisher Galerie in Berlin in 2012, at the Galerie Jean Brolly in Paris in 2013, at the Annely Juda Fine Art in London and the A arte Invernizzi in Milan in 2014, at the Slewe Gallery in Amsterdam in 2015, and at the Patrick De Brock Gallery in Knokke-Heist in 2016. Excluding any symbolic reference and iconographic comparison that the adoption of the triangle in Charlton's method of pictorial investigation might induce us to consider, its introduction still remains to be pointed out as an event of particular importance. In the works made prior to 2011, the compositional structure had been built up around a grid of orthogonal lines and the presence of right angles, whereas now, with the appearance of the triangle, we have the beginning of a new direction in the systematic series of actions through which his art evolves. This was the unveiling of a powerful figure, with a compositional syntax morphologically very different from what we find in previous works, which now develops around the many different ways of arranging the triangle. It sometimes appears in its most simple form, as in the case of the *Triangle Paintings* (2014), or it may be formed by the assembly of a number of elements placed one next to the other, as in the *Triangle Paintings in 4 Parts* (2015) and *Triangle Paintings in 3 Parts* (2015), or it may be equilateral or isosceles, and it may vary considerably in terms of size, as we see for example in *Triangle Painting* (2014) which measures 31.5x45 cm, while *Triangle Painting in 3 Parts* (2015), is 427.5 cm tall, with a 270 cm base.

Looking at these works, as was the case for the previous ones and in general for all of Charlton's works, what is again striking is their powerful physical tangibility. Their autonomy, absolute lack of any referentialism, their strict consistency, and the way they impose themselves on the eye of the viewer all creates an enigmatic atmosphere that becomes all the more elusive the more one tries to pin it down. As Guy Tosatto,[33] has so acutely pointed out, the sensation one gets when faced with Charlton's works is disconcerting and very similar to what one feels when observing seventeenth-century Dutch still lifes. When we come up against the timeless dimension of the artist's canvases, and the way they are fully in the here and now, we find ourselves, by contrast, in contact with our own finiteness, and with our limitations and fragility. It is as though we were facing a blind mirror, for the absoluteness and impenetrability of Charlton's paintings reflect us as imperfect, limited beings, and it is at this point that words of the artist's son, talking about his father's paintings, come to mind: "[these paintings] will not wither and die, they will continue unchanged, unchanging, occupying a different space in another time, defining themselves like they always have. They will never be anything other than that they confess to be, grey paintings".[34]

June 2018

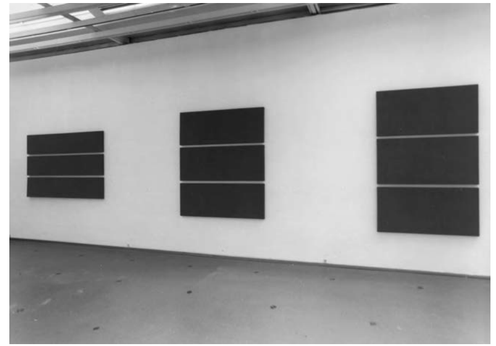
1 Alan Charlton in "A Conversation between Alan Charlton and Guido de Werd. The Paintings Develop Themselves", in *Alan Charlton*, exhibition catalogue, Museum Kurhaus Kleve - Ewald Mataré-Sammlung, Kleve, 2008, p. 49.
2 *ibid.*
3 Fuchs, Rudi, "Alan Charlton", *op. cit.*, 2008, p. 22.
4 *documenta 7* (Museum Fridericianum; Neue Galerie; Orangerie; Karlsaue, Kassel), exhibition catalogue, curated by Rudi Fuchs, D + V Paul Dierichs GmbH & Co KG, Kassel, 1982, vol. I, p. 308.
5 Even though the artist's painting was not accepted in 1969 for the annual exhibition at the Royal Academy Schools, the artist nevertheless wanted to take part in it in some way. During a conversation we recently had together (June 2018) Charlton remembered how, on the evening of the opening, he painted his body and clothes grey and placed himself inside the Royal Academy, in the area just in front of where the annual exhibition was being held. Like this, anyone who went to visit the exhibition would have had to pass by him. Again while talking about this period, the artist mentioned an event that took place two years later. It was a sort of 'secret exhibition', held at the Royal Academy Diploma Galleries. The event, which was put on outside of the official programme, was made possible by the complicity of the curator Peter Greenham, who allowed him to display some of his grey paintings for the first time. On that occasion, Greenham put out a statement that the artist considers as the greatest compliment he has ever received: "I don't understand your paintings, but I like them".
6 Charlton, Emile, "My Father's Work", in *Alan Charlton*, exhibition catalogue, texts by Emile Charlton and Patrick Frey, Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen, 1991, p. 7. The text has been published also in this volume.
7 Charlton, Alan, "I Am an Artist Who Makes a Grey Painting", in *Alan Charlton*, exhibition catalogue, text by Alan Charlton, A arte Studio Invernizzi, Milano, 1994. Transcript from the video made during the solo exhibition at the Castello di Rivoli in 1989.
8 Alan Charlton in "A Conversation between Alan Charlton and Guido de Werd. The Paintings Develop Themselves", *op. cit.*, 2008, p. 50.

[9] In this regard, the installation he made in 2009 at the Villa Pisani Bonetti in Bagnolo di Lonigo (Vicenza) was particularly successful. Here the austere geometry of the canvases entered into a silent, secret correspondence of signs with the illustrious, sublime architecture of Andrea Palladio, creating an intense and, at the same time, perfectly harmonious dialogue.
[10] Charlton, Alan, "I Am an Artist Who Makes a Grey Painting", *op. cit.*, 1994.
[11] Alan Charlton in *Alan Charlton in Conversation with Doris von Drathen*, "Kunstforum International" (Köln), n. 108, June-July 1990, p. 228.
[12] Alan Charlton quoted by Michael Steger, in *Carl Andre, Alan Charlton, Niele Toroni* (Centre d'art Neuchâtel, Neuchâtel, 2001-2002), exhibition catalogue, curated by Olivier Mosset, texts by Eva Meyer-Hermann and Michael Steger, JRP|Ringier Kunstverlag AG, Zürich, 2004, p. 46.
[13] Guy Tosatto quoted by Roland Mönig, "Alan Charlton - or Excluding the Unnecessary", in *Alan Charlton*, exhibition catalogue, Museum Kurhaus Kleve-Ewald Mataré-Sammlung, Kleve, 2008, p. 33.
[14] *Ibid.*, pp. 35-36.
[15] Charlton, Alan, "I Am an Artist Who Makes a Grey Painting", *op. cit.*, 1994.
[16] *Alan Charlton*, exhibition catalogue, Inverleith House, Royal Botanic Garden, Edinburgh, 2002.
[17] Mönig, Roland, "Alan Charlton-or Excluding the Unnecessary", *op. cit.*, 2008, pp. 36-37.
[18] Charlton, Alan, "I Am an Artist Who Makes a Grey Painting", *op. cit.*, 1994.
[19] Philipp Otto Runge, in Roland Mönig, "Alan Charlton - or Excluding the Unnecessary", *op. cit.*, 2008, p.36.
[20] *Alan Charlton in conversation with Doris von Drathen*, *op. cit.*, 1990.
[21] Charlton, Emile, "My Father's Work", in *op. cit.*, 1991, p. 5.
[22] Alan Charlton quoted Samuel Beckett for the first time in the catalogue of the group exhibition *ROSC* at the Guinness Hop Store in Dublin in 1984.
[23] Alan Charlton in "A Conversation between Alan Charlton and Guido de Werd. The Paintings Develop Themselves", *op. cit.*, 2008, p. 51.
[24] Already in the introductory text to the exhibition *The art of the real USA, 1948-68*, held at The Museum of Modern Art of New York in 1968, the curator Eugene C. Goossen wrote on this subject: "We have witnessed an interaction, perhaps unprecedented in modern art, between painting and sculpture. In this development seems to lie the essence of the most crucial problem of art in our time, and also the most significant areas of stylistic invention".
[25] Colpitt, Frances, *The Shape of Painting in the 1960s*, "Art Journal" (New York), vol. 50, n. 1, spring 1991, pp. 52-56.
[26] Alan Charlton in "A Conversation between Alan Charlton and Guido de Werd. The Paintings Develop Themselves", *op. cit.*, p. 49.
[27] Dippel, Rini, "Fundamental Painting. Some Aspects of Recent International Developments in Abstract Painting", in *Fundamental Painting*, exhibition catalogue, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1975, p. 10.
[28] Charlton, Alan, "I Am an Artist Who Makes a Grey Painting", in *op. cit.*, 1994.
[29] *Ibid.*
[30] *Alan Charlton*, exhibition catalogue, a cura di Giorgio Verzotti, A arte Studio Invernizzi, Milano, 1999.
[31] Alan Charlton in "A conversation between Alan Charlton and Guido de Werd. The Paintings Develop Themselves", *op. cit.*, 2008, p. 52.
[32] Alan Charlton interviewed by Daria Ghirardini, in *Alan Charlton. Triangle Paintings*, exhibition catalogue, A arte Invernizzi, Milano, 2014, p. 6.
[33] Guy Tosatto quoted by Roland Mönig, in "Alan Charlton-or Excluding the Unnecessary", *op. cit.*, 2008, p. 33.
[34] Charlton, Emile, "My Father's Work", in *op. cit.*, 1991, p. 9.

Leo Castelli Gallery, New York, 1976



Antonella Soldaini
Alan Charlton. Una breve cronologia



ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1978

Il primo episodio significativo che si incontra leggendo la biografia artistica di Alan Charlton (nato a Sheffield, Inghilterra, nel 1948), risale agli anni in cui frequenta la Camberwell School of Art di Londra (1966-1969). È durante questo periodo che, ispirato dal paesaggio industriale, realizza una serie di quadri monocromi usando i colori rosso, marrone, verde, nero, bianco e grigio. Per questo fine decide però di fare qualcosa di diverso da quello che ci si potrebbe aspettare ed invece di procurarsi il materiale di lavoro in un negozio specializzato nella vendita di prodotti per artisti, si reca altrove: "Ho cominciato una serie di lavori con un approccio da operaio, acquistando legno in falegnameria e scegliendo colori industriali in un negozio di ferramenta. Ho costruito le strutture e vi ho teso la tela di cotone [...] ogni quadro era dipinto con un pennello come stessi dipingendo una porta".[1]
Si tratta di un passaggio fondamentale che indica come, sin dai primi anni della sua formazione, Charlton fosse già pronto ad abbandonare la pittura figurativa con cui si era cimentato in precedenza e che in quel periodo veniva fortemente incoraggiata dai professori della scuola che frequentava. Con una determinazione precoce l'artista prende sin da subito una distanza da tutto questo, seguendo un preciso orientamento e individuando nel monocromo la modalità espressiva a lui più consona: quella che gli permetterà di esprimere al meglio la propria visione. Tra i colori usati per questi primi lavori, il grigio possiede un valore e un significato del tutto particolare tanto che, una volta adottato, rimarrà per sempre la cifra costante ed esclusiva dell'artista. Riferendosi a questa serie di dipinti e alla scelta dell'utilizzo di un unico colore, commenta anni dopo: "[I quadri] esprimevano quello che volevo, in modo diretto e con un *feeling* urbano. Nonostante tutto il quadro grigio andava oltre tutto questo, non so perché, sembrava semplicemente meglio degli altri".[2] Se si pensa al periodo e all'ambiente culturale in cui inizia a lavorare - siamo alla fine degli anni Sessanta - si potrebbe immaginare che quello dell'artista fosse un gesto dettato da un senso di ribellione contro i postulati accademici. In realtà la sua decisione, benché fortemente radicale, non ha nulla di rivoluzionario ma scaturisce piuttosto da una passione profonda verso l'arte in generale. Una dedizione e un atteggiamento positivi testimoniati dalle sue primissime esperienze che partono dal figurativo e il cui distacco, in favore di una composizione astratta, non indica tanto un taglio drastico con il passato, ma piuttosto, come sottolinea Rudi Fuchs, una necessità interiore, dovuta ad un processo naturale e quasi fisiologico: "La sua arte non è derivata da un qualche conflitto con l'arte tradizionale. Ha cominciato a dipingere opere grigie con innocenza e con facilità così come Constable sentì che doveva diventare un pittore di paesaggio e di cieli".[3]
In una delle dichiarazioni rilasciata dall'artista stesso e pubblicata in occasione di *documenta* 7 (Kassel, Germania, 1982), dirà significativamente a questo proposito: "Durante il Capodanno del 1981 sono stato a visitare un mio vecchio amico il quale aveva appeso al muro un quadro che gli avevo dato molti anni prima. Avevo dipinto il 'quadro' quando avevo sedici anni. Rappresentava la vista di edifici industriali situati a fianco della riva del fiume Don che scorre lungo Sheffield. Apparentemente sembra [realizzato] con un approccio completamente differente da quello che ho ora, ma il dipinto aveva uno stato d'animo, un sentimento, un'idea. È la stessa 'idea' che ho seguito in ogni dipinto".[4]
Il secondo episodio interessante e relativo alla sua biografia accade nel 1969, durante gli anni in cui Charlton è studente presso l'autorevole Royal Academy Schools a Londra (1969-1972). In occasione della mostra annuale dedicata agli studenti, l'artista sottopone alla giuria dell'Accademia un'opera grigia monocroma. Quel dipinto,

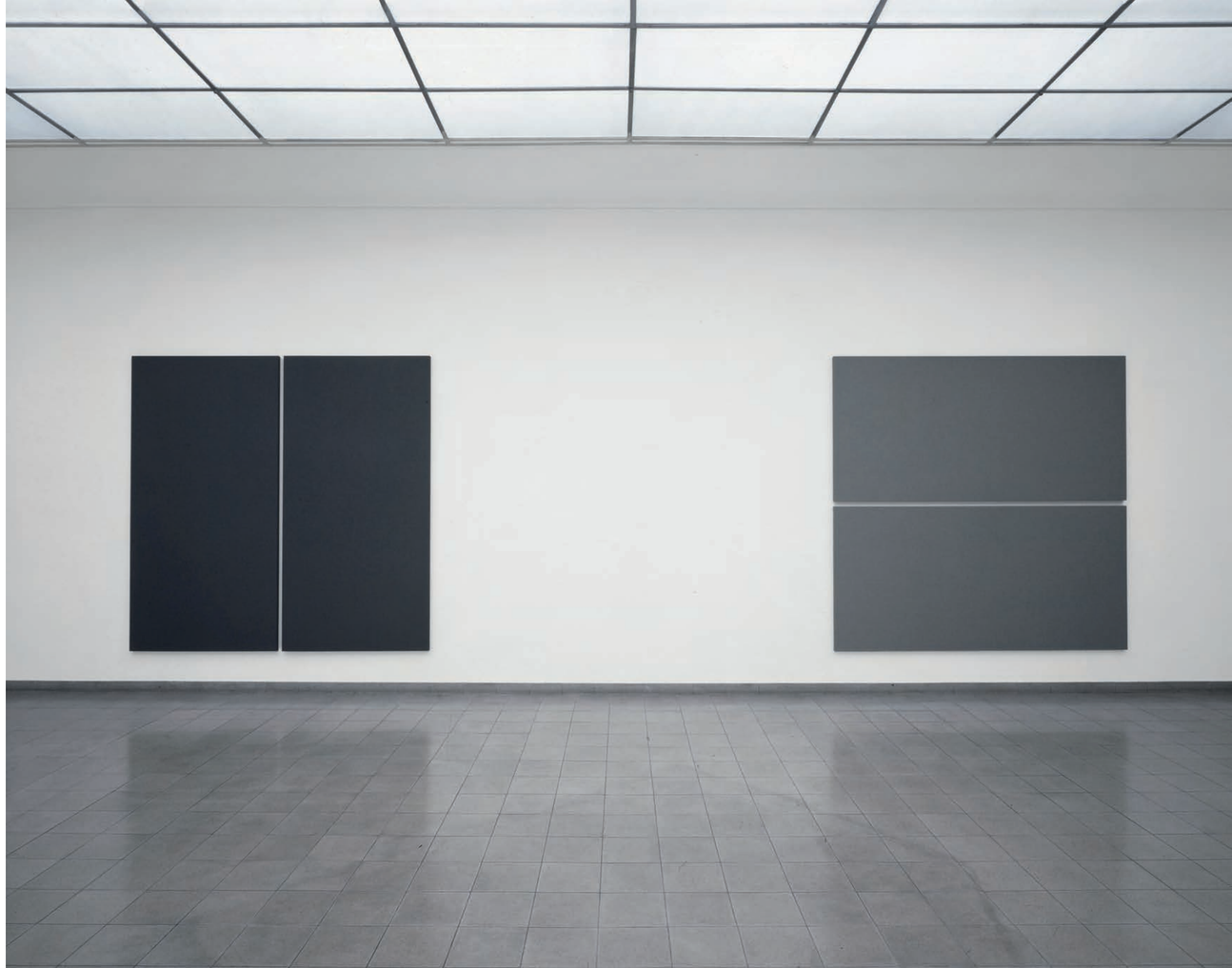
che incontrerà da parte della commissione una reazione negativa, tanto che non verrà esposto,[5] costituisce al contrario per lui una riconferma della correttezza della sperimentazione avviata. Il suo è un convincimento che non consente ripensamenti e che gli permetterà di perseguire, con invariato coinvolgimento, la ricerca iniziata in quegli anni cruciali. In una delle analisi più empatiche sul suo lavoro, il figlio Emile Charlton dirà: "Mio padre ha scoperto parecchio tempo fa che la sua arte stava attaccando il mondo a testa alta e che sarebbe stata una dura battaglia da condurre. Non aveva tempo per scegliere, sapeva quello che voleva fare, quando lo doveva fare e non poteva perdere tempo ad ascoltare l'opinione degli altri. Se l'avesse fatto, avrebbe poi avuto la forza di sostenere tutte le prime critiche rivoltegli? [...] Chiunque con meno fiducia e determinazione, avrebbe pensato di aver fallito. Al contrario, questo lo ha spinto a continuare con ancora più determinazione".[6]

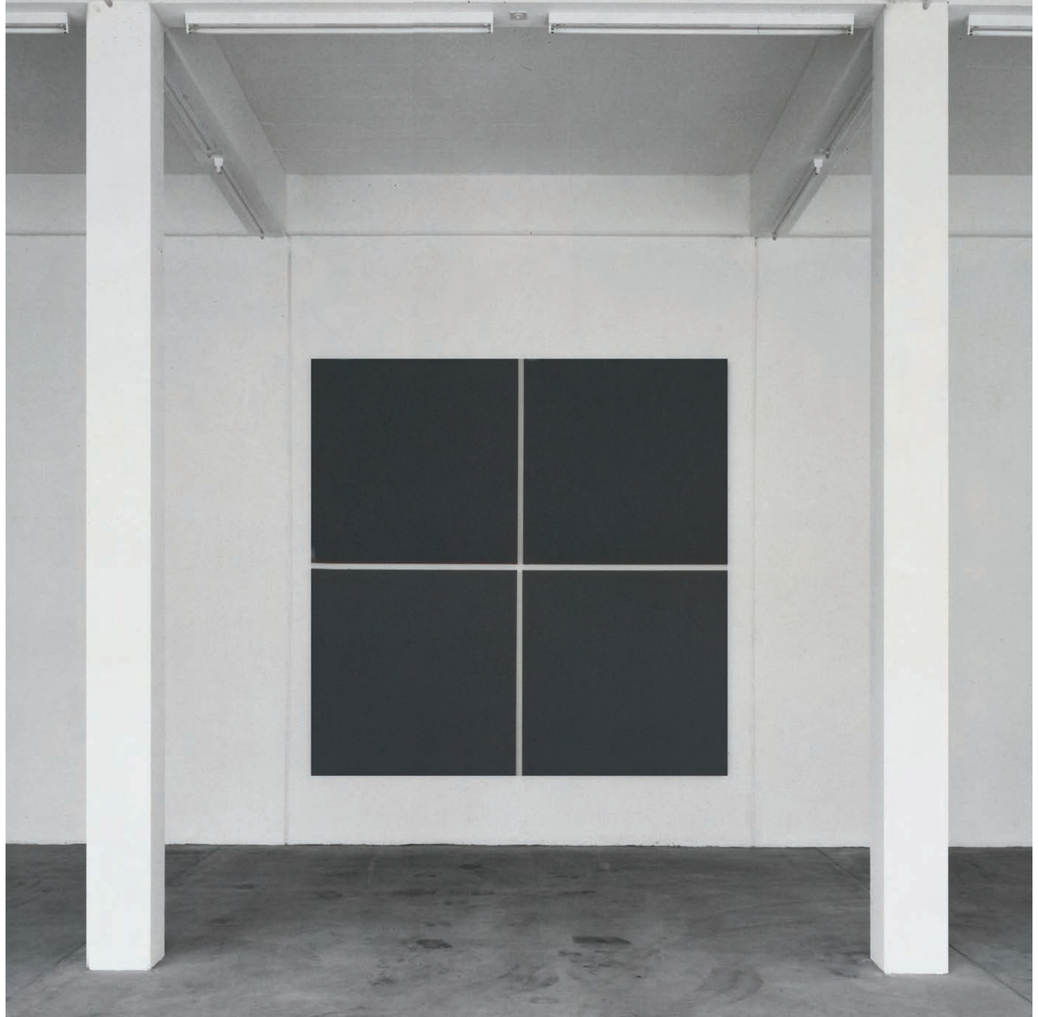
Se l'inizio dell'attività di Charlton è segnato da una circostanza negativa, è comunque vero che a partire dagli anni Settanta i suoi lavori ricevono una certa attenzione da parte delle gallerie d'avanguardia e dei musei, non solo inglesi ma anche internazionali, che mostrano interesse verso la sua pittura. Tra il 1972 e il 1976 si tengono sue mostre personali presso la galleria di Konrad Fischer a Düsseldorf (1972), la Nigel Greenwood Gallery e la Whitechapel Art Gallery (1972) a Londra; pochi anni dopo espone da Gian Enzo Sperone a Torino (1974), presso Art & Project ad Amsterdam (1974), al Museum of Modern Art a Oxford (1975) e alla Leo Castelli Gallery a New York (1976).

Nella prima esposizione presso la galleria di Konrad Fischer nel 1972, che si tiene quando l'artista è ancora uno studente alla Royal Academy Schools, vengono presentati una serie di grandi quadri grigi, datati 1970 e dal titolo: *Square Hole Paintings*. Le opere mostrate per l'occasione sono la risultante di una processualità già ben definita e che, come si è visto, prevede l'esecuzione in prima persona di ogni singola fase dell'atto creativo/costruttivo: fabbricazione del telaio; montaggio della tela sulla struttura di legno e tiratura di questa; preparazione del colore con l'uso rigoroso del pennello; miscelatura della tinta fino ad ottenere la giusta tonalità del grigio (tramite la combinazione del bianco e nero o dei tre colori primari, il rosso, il blu e il giallo); stesura del colore (quattro o cinque volte al massimo) per arrivare all'effetto desiderato e cioè ad una sensazione di uniformità che lasci però, a chi osserva l'opera, la possibilità di percepire ancora la struttura del tessuto della tela. In questi lavori sono visibili alcuni piccoli fori quadrati che misurano 4,5 cm per lato e 4,5 cm di profondità. Si tratta di un sistema di misurazione, adottato in seguito in maniera costante, determinato da un fatto contingente: "Questa misura che potrebbe apparire fin troppo particolare, in realtà costituiva la misura standard delle tavole in legno usate in Inghilterra".[7] La presenza dei due fori è importante perché pone in evidenza il rapporto intrinseco e indissolubile che hanno le opere con lo spazio che le circonda, per esempio con la parete sottostante, resa visibile attraverso i due piccoli buchi. Un dialogo stringente e che si accentua nel futuro: "Lo spazio in cui le opere sono esposte è stato importante sin dall'inizio perché queste non sono dentro una cornice e isolate dall'ambiente che le circonda. Lo spazio che i quadri occupano può essere importante quanto i dipinti stessi".[8]

Che l'ambiente in cui le opere sono inserite sia di fondamentale rilevanza per Charlton è ancora più palese osservando la documentazione riguardante la mostra personale che nello stesso anno si inaugura presso la Whitechapel Art Gallery a Londra. In questo caso siamo al cospetto non tanto di una sequenza di opere assemblate casualmente, quanto immersi in un'unica installazione in cui l'artista è intervenuto calibrando con puntigliosa precisione i rapporti di forza e di relazione tra i diversi elementi presenti nello spazio. Le tele, pur non perdendo la loro identità individuale, diventano parte di un insieme di rara potenza formale; le componenti architettoniche da cui sono circondate sembrano risuonare all'unisono con loro. I pilastri del museo, le strutture metalliche delle luci, le architravi e perfino i divani posti nel centro della sala, sono tutti intrinsecamente collegati in un paesaggio mentale e visivo per cui parlare di pittura, scultura o architettura sembra non avere più senso. Se il lavoro nello studio occupa un ruolo importante nel processo operativo di Charlton, la mostra alla Whitechapel Art Gallery dimostra come la parte installativa sia altrettanto fondamentale.[9] Oltre agli *Square Hole Paintings*, sono dei primi anni Settanta gli *Slot Paintings* (1971), caratterizzati da una scanalatura che corre orizzontalmente nel centro della tela ed i *Channel Paintings* (1972). Questi ultimi formati da una tela quadrata inserita all'interno di un'altra che va a formare come una sorta di cornice alla prima. In tutti questi casi la misura usata, sia per l'ampiezza dei fori che per quella delle fessure, rimane sempre la stessa: 4,5 cm.

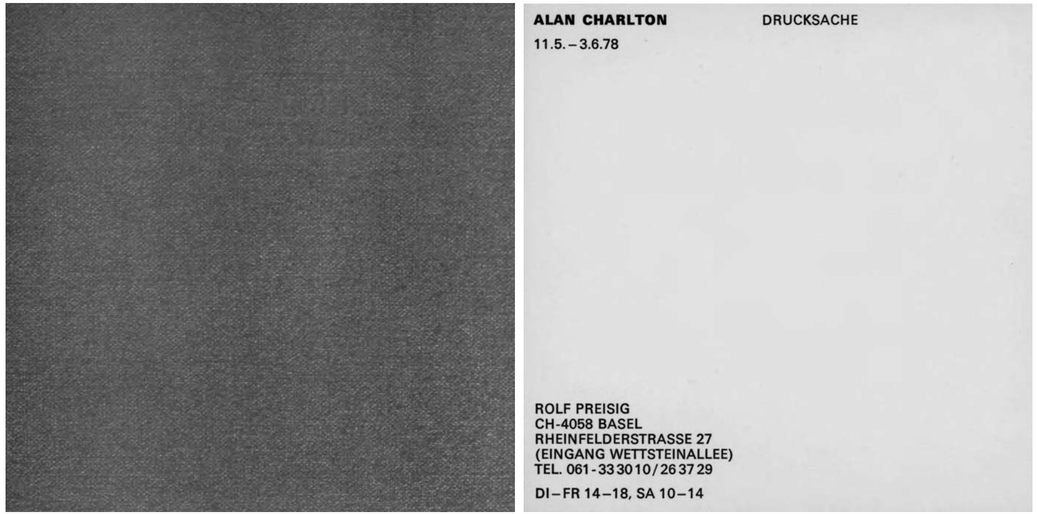
Esempi di queste tipologie sono presenti, oltre che nella mostra presso la Whitechapel Art Gallery di Londra, anche nella Nigel Greenwood Gallery (Londra, 1972) e nella galleria di Gian Enzo Sperone (Torino, 1974). La presenza dei fori e delle fessure contribuisce a rafforzare l'aspetto fortemente tridimensionale di questi lavori





che assumono un'apparenza quasi scultorea. Sono dipinti che si impongono all'occhio di chi li osserva per la forte presenza fisica e per il fatto che non vogliono rimandare ad altro che alla loro realtà. Il dipinto viene privato di ogni allusione a qualsiasi significato metaforico, assumendo invece un valore di per sé, come oggetto che si confronta alla pari con la realtà. L'omogeneità uniforme con cui il colore grigio è distribuito sulla superficie enfatizza il carattere volutamente impersonale e modesto che si desidera imporre al quadro. In questa visione antiretorica la figura dell'artista viene demitizzata e privata di ogni alone romantico. Nelle interviste e nei testi di Charlton [tra cui la celebre frase del 1969: "Sono un artista che dipinge un quadro grigio"[10]] ma anche in quelli dei critici che hanno analizzato il suo lavoro, l'intento è di demistificare l'atto creativo che viene declassato a comune mestiere. Sono continui i paragoni tra il metodo operativo dell'artista e quello di colui che compie un semplice lavoro di *routine*: "Dipingo come un pittore dipinge un muro";[11] oppure: "Lavoro nel mio studio dalle nove alle cinque, sei giorni alla settimana. È come fare un mestiere".[12] E ancora: "[quella di Charlton è pittura] data alla maniera di un tintore";[13] e infine: "Le opere di Charlton sono dipinti nel senso letterale del termine; il risultato di una ben disciplinata e coltivata manualità".[14] Strettamente connesso alla figura dell'artista-artigiano è l'aspetto etico che il lavoro deve possedere. La sua funzione principale non è più tanto di stupire e sedurre l'osservatore ma di instaurare con questo un rapporto corretto. La parola onestà torna più volte nelle dichiarazioni di Charlton: "Uno dei requisiti più importanti, o forse il più importante, che un'opera deve possedere è l'onestà, vale a dire un rapporto onesto con lo spazio circostante, con il modo in cui è stata realizzata e con il modo in cui viene vista";[15] e ancora: "Voglio che la mia pittura sia: [...] onesta".[16]
Sulle motivazioni che hanno indotto l'artista alla scelta del grigio, considerato comunemente come un "non-colore", Roland Mönig ha fornito una dettagliata lettura analitica.[17] Ripercorrendo la storia delle diverse teorie sul colore - dal pittore romantico tedesco Philipp Otto Runge a Vasilij Kandinskij, da Paul Klee a Ludwig Wittgenstein - Mönig ha dimostrato come il grigio sia stato adottato da Charlton perché, nella sua concezione, rappresenta la modernità e meglio simbolizza l'oggettività dell'opera d'arte. Il grigio evoca soprattutto la persistenza (Mönig arriva a chiamarla 'ossessione') con cui l'artista insegue la propria visione: "Il motivo per cui ho iniziato a far uso del colore grigio si generò dall'idea di fare una pittura con materiali comuni. Infatti così come facevo uso della misura di 4,5 cm per il bordo delle mie opere, allo stesso modo facevo uso del colore grigio - colore standard usato nell'industria. Presto mi resi conto che questo colore possedeva qualcosa in più per me. Avrei potuto scegliere il marrone o il nero o qualsiasi altro colore usato nell'industria, ma il grigio emanava un particolare senso di tranquillità...".[18]
La tranquillità è quindi lo stato d'animo a cui è interessato, avvicinandosi in questo a Runge, il quale parla della capacità del grigio di "restaurare armonia e tranquillità".[19]
Una tranquillità che sembra però raggiunta solo dopo aver attraversato vari stati emotivi. Così come si può dire che il grigio si ottiene dalla miscela di altri colori, si può immaginare come la dimensione mentale di cui Charlton parla sia un punto di arrivo e non di partenza. D'altronde che il grigio abbia delle risonanze passionali lo rivela lui stesso: "Nella mia mente il grigio ha la qualità di un magnifico isolamento; in verità così come non è un colore costruttivista, io l'ho scelto perché per me è il colore più emotivo che esista. È il colore dell'utilità, della noia, della melanconia e della depressione".[20] Non è un caso che le due figure di riferimento con cui si sente in sintonia "non per similitudine di stili ma per uguaglianza di intenti e di modi di vita"[21] e che associa al colore grigio, sono due artisti contraddistintisi per le loro complesse vicende esistenziali. Si tratta di Alberto Giacometti e di Samuel Beckett. In particolare è una citazione paradossale di quest'ultimo che Charlton ha fatto sua e che si ritrova, (a partire dal 1994), riportata in molti dei suoi cataloghi: "Non ho nulla da dire e lo dico".[22]

La scena artistica nella quale l'artista viene ad inserirsi agli inizi degli anni Settanta è complessa, fluida e particolarmente intrigante. Sebbene la maniera con cui prende avvio la sua attività artistica - la realizzazione precoce di un primo monocromo grigio - abbia le caratteristiche di un gesto solitario, è inevitabile che i suoi primi interessi, le prime esperienze e in seguito gli sviluppi del suo linguaggio, prendano avvio e si nutrano dell'*humus* culturale e politico da cui è circondato: "Ho fatto i miei primi dipinti nel 1969 e dall'inizio del 1970 avevo già scelto la mia strada. Le decisioni che ho preso dopo possono essere state influenzate dalla cultura del momento".[23]
In Europa in questo periodo è ancora forte la persistenza dell'egemonia culturale americana. Nello stesso tempo comincia a svilupparsi un movimento d'avanguardia che scaturisce in Germania dalla figura catalizzatrice di Joseph Beuys e dai suoi corsi presso l'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf; in Italia dalla nascita dell'Arte Povera e in Inghilterra dagli sviluppi della scultura che, attraverso l'insegnamento di Anthony Caro presso la Saint Martin's School of Art a Londra, porta alla ribalta



Invitation card / *Invito*, Rolf Preisig, Basel, 1978



Rolf Preisig, Basel, 1978

una nuova generazione di giovani artisti come Phillip King, Tim Scott, William Tucker e Isaac Witkin. Nelle loro opere, la solidità e il peso che avevano caratterizzato il linguaggio scultoreo precedente vengono aboliti in nome dell'assunzione di altri valori come la leggerezza e la levità, ottenuti attraverso l'uso di materiali particolari che vanno dalla vetroresina, all'alluminio e alla plastica. La separazione tra le categorie di pittura, scultura e architettura è messa in discussione in nome della ricerca di un linguaggio in cui confluiscano le diverse teorie filosofiche, linguistiche e sociali e in nome di una ricerca di maggiore contatto e confronto con la realtà. La scultura si colora e sembra tendere verso la bidimensionalità pittorica mentre, al contrario, la pittura aspira a farsi tridimensionale.[24] È un periodo in cui c'è un forte scambio di esperienze. Gli artisti europei viaggiano in America e viceversa. Le mostre assumono un carattere internazionale, permettendo la conoscenza e la circolazione delle informazioni. In Inghilterra le scuole d'arte hanno uno sviluppo importante divenendo luoghi e occasioni di dibattito che si erano accesi in particolare a partire dal 1968, in concomitanza con la nascita della rivolta studentesca.

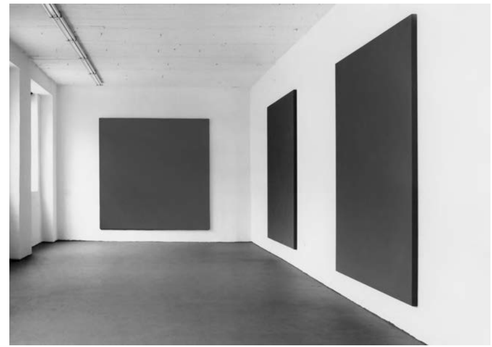
Nel periodo in cui Charlton comincia a lavorare si erano già svolte alcune importanti manifestazioni, destinate a influenzare il percorso della storia dell'arte contemporanea immediatamente a seguire. Nel 1964-1965 presso il Solomon R. Guggenheim Museum a New York si era tenuta la mostra: *The Shaped Canvas* a cura di Lawrence Alloway, dove erano presenti opere di artisti come Paul Freeley, Sven Lukin, Frank Stella e Richard Smith, questi ultimi due considerati come alcuni tra i maggiori esponenti di quel genere di pittura svincolata dal dominio dell'angolo retto della tela e dall'illusionismo pittorico. Le tele sagomate erano diventate, per la loro forte oggettualità e presenza fisica, "un ibrido tra pittura e scultura".[25] Nel 1966 molti degli stessi pittori che avevano preso parte a questa esposizione partecipano anche a *Sistemic Painting* (che si svolge di nuovo presso il Solomon R. Guggenheim Museum). In questo caso Alloway individua nella ricerca che stanno effettuando personaggi come Robert Mangold, Barnett Newman, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Agnes Martin, Ad Reinhardt, Robert Ryman e Frank Stella, la stessa necessità riduzionista delle ricerche degli scultori minimalisti i cui dettami sono sanciti nella mostra seminale *Primary Structures* inauguratasi nello stesso anno al Jewish Museum a New York. Per l'occasione sono invitati gli americani Carl Andre, Sol LeWitt e Donald Judd, per citarne solo alcuni, ma anche gli inglesi Anthony Caro e William Tucker, che avevano preso parte l'anno precedente alla mostra tenutasi presso la Whitechapel Art Gallery a Londra e dal titolo: *New Generation*. In Europa, due anni più tardi, a *4. documenta* (Kassel, Germania), sono visibili i quadri di Ad Reinhardt, Barnett Newman, Ellsworth Kelly e Frank Stella. Si tratta di lavori che testimoniano del nuovo orientamento verso cui la pittura americana si sta orientando e che vanno a innescarsi su una situazione europea già in effervescenza. Risale al 1967 la nascita a Parigi del gruppo BMPT, formato dagli artisti Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni, il cui fine è una radicale messa in discussione dell'idea di pittura da essi stessi continuamente realizzata e contemporaneamente rinnegata.

Uno dei luoghi più vivaci in quegli anni, dove si respira una particolare atmosfera sperimentale, è la galleria di Konrad Fischer a Düsseldorf inauguratasi nel 1967 con una mostra di Carl Andre. In consonanza con la situazione sociale e culturale del momento, caratterizzata da una forte frammentazione sociale, ma anche dall'accadere di una serie continua di manifestazioni, l'attività di Konrad Fischer è tutta rivolta alle ultime ricerche artistiche, quelle più radicali e innovatrici. Senza predilezioni per uno stile nei confronti di un altro (pur essendo stato lui stesso un pittore), l'unico criterio di scelta del gallerista, dotato di una particolare intuizione e perspicacia, si basa sulla qualità che un lavoro deve possedere. Nel 1971 rilascia un'intervista su una delle riviste più importanti del momento: "Studio International", in cui parla

della sua attività. Proprio leggendo quell'articolo, Charlton capisce che i suoi quadri potrebbero interessare a Konrad Fischer e per questo decide di conoscerlo: "Stava esponendo gli artisti che mi piacevano e per questo ho pensato che poteva piacergli il lavoro che stavo facendo. Sono andato a trovarlo a Düsseldorf portando con me un contenitore di diapositive. Lui le ha guardate senza parlare. Alla fine ha detto: vengo a Londra a vedere le opere. Alcuni giorni dopo è venuto ed è così che abbiamo cominciato".[26] Nasce in questo modo un rapporto duraturo, fatto non solo di stima ma anche di amicizia, destinato a durare per molti anni.
Guidato da una logica ferrea e avendo optato per una pittura impersonale che si contrappone ad ogni espressionismo, ad ogni riferimento a fattori trascendenti o peggio psicologici, Charlton trova una confluenza di intenti con quegli artisti che condividono con lui la stessa attenzione per il significato stesso del processo della rappresentazione e che investigano il senso della comunicazione visiva. Le mostre collettive a cui prende parte a partire dal 1973 nascono dalla necessità di un'indagine ricognitiva da effettuarsi proprio nell'ambito di quel tipo di ricerca, che nel frattempo in Europa viene etichettata in diversi modi: per esempio in Italia il critico Filiberto Menna parla di "pittura analitica", mentre in Francia è il movimento "Supports/Surfaces" che fin dal 1969 porta avanti procedure di operare simili a quelle italiane.
Nel 1973 Charlton espone insieme a Daniel Buren, Agnes Martin, Blinky Palermo, Niele Toroni e a molti altri, nella mostra itinerante organizzata da René Denizot e Michel Claura che si tiene in primavera a Parigi, dal titolo esplicativo: *Une exposition de peinture réunissant certains peintres qui mettraient la peinture en question*. Sempre nell'autunno dello stesso anno partecipa a *Prospect 73. Maler/Painters/Peintres* (Kunstalle, Düsserldorf), una manifestazione simile negli intenti a quella francese, questa volta curata da Konrad Fischer. Tra gli artisti presenti in questa occasione figurano Robert Mangold, Giorgio Griffa, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Imi Knoebel, Larry Poons, Cy Twombly e Jo Baer. Nell'autunno del 1974 fa parte del gruppo di pittori che sono nella collettiva: *British Painting*, a cura di Nicholas Logsdail, il quale definisce come "Post-Minimal Painting" le opere esposte. Insieme con Brice Marden, Robert Ryman, Robert Mangold e Gerhard Richter prende parte all'esposizione *Fundamental Painting*, organizzata nel 1975 da Rini Dippel presso lo Stedelijk Museum ad Amsterdam. In questo caso i diversi linguaggi pittorici contemporanei, identificati ancora una volta come "Post-Minimal" e "Post-Conceptual", sono accomunati dall'avere "un impegno essenziale circa i principi formali della pittura. Formato, misura, scala, colore, linea, forma, struttura, materiale e il modo in cui sono utilizzati, tutto è messo in discussione. Questi artisti si occupano della pittura per la pittura nel senso stretto del termine: sulla superficie piatta, senza rappresentazione e senza immagine".[27]
A partire dalla metà degli anni Settanta si sviluppa in America e in Europa una corrente neo-espressionista in cui si torna a privilegiare la pittura figurativa che trova così nuovo impeto. In un'importante mostra che si tiene nel 1981 alla Royal Academy of Arts a Londra, dal titolo *A New Spirit in Painting*, i curatori dell'evento, Norman Rosenthal e Nicholas Serota, fanno il punto della situazione attuale. In questa occasione il lavoro di Charlton è messo a confronto in un serrato e stringente dialogo con quello di altri artisti come Francis Bacon, Georg Baselitz, Pier Paolo Calzolari, Sandro Chia, Lucien Freud, Philip Guston, Anselm Kiefer, R.B. Kitaj, Jannis Kounellis, Markϋs Lupertz, Brice Marden, Mario Merz, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Robert Ryman, Julian Schnabel, Frank Stella e Cy Twombly.

Dal 1975 il linguaggio di Charlton, pur rimanendo coerente con la sua sintassi e sempre sostenuto da una tenace conformità, si evolve notevolmente. Ora le fessure sono diventate dei veri tagli che hanno portato alla nascita di opere composte da due elementi uguali tra di loro, che non si compenetrano più uno nell'altro, ma che si affiancano simmetricamente sulla parete. I lavori presentati da Konrad Fischer nel 1975 oppure nella mostra all'ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris nel 1978, per via dell'assenza di ogni dettaglio come potevano essere i fori e le fessure, assumono un'aura ancora più austera. In tutti questi casi rimane invariata la misura del telaio - 4,5 cm - che è anche quella usata per distanziare le opere tra loro. È interessante notare come l'artista, riferendosi a questa tipologia di opere, non considererà mai le singole tele come lavori singoli, ma solo come elementi facenti parte di un unico insieme: "Per quanto riguarda il quadro diviso in due parti, se l'avessi realizzato qualche anno prima l'avrei fatto come uno *slot painting*, con una fessura verticale nel centro della tela. Invece decisi di continuare la fessura fino all'estremità superiore e a quella inferiore, in modo che il quadro sia composto da 2 quadrati, con una distanza di 4,5 cm l'uno dall'altro".[28]
Nel 1989 è invitato da Rudi Fuchs a esporre presso il Castello di Rivoli a Rivoli (Torino). Presenta per l'occasione un'importante antologica di opere, datate a partire dal 1970. In mostra ci sono gli *Square Hole Paintings*, gli *Slot Paintings*, i *Channel Paintings*, ed i *Panel Paintings*, cominciati nel 1981 e formati da una serie di identici elementi posti in sequenza lungo la parete. Al Castello di Rivoli è presente anche un singolo quadro grigio e *Detail Painting*,[29] esposto per la prima volta nel 1980, nell'ambito

della personale alla galleria Art & Project ad Amsterdam. Si tratta in quest'ultimo caso di un'opera dalle dimensioni ridottissime: il bordo è di 4,5 cm mentre il lato misura 9 cm, cioè due volte lo spessore del bordo. Per la mostra al Castello di Rivoli viene realizzato un importante video in cui l'artista descrive dettagliatamente il modo in cui ha concepito l'esposizione.
Se con i *Detail Paintings* il discorso sull'oggetto/quadro era stato estremizzato quasi a lambire la scomparsa fisica dell'opera, al contrario, nella mostra personale del 1994 presso l'Institute of Contemporary Art a Philadelphia, la combinazione delle tele assume un aspetto imponente; la loro forte verticalità si impone in maniera possente e le opere diventano solenni. In un grande lavoro presentato nel 2001 presso lo Stedelijk Museum ad Amsterdam, le 25 tele, strette, lunghe e di identiche dimensioni, sono assemblate in modo da venire a creare una fitta sequenza che scorre lungo la parete del museo. In un ritmo serrato e giocato sul rapporto tra spazi vuoti e pieni, tra chiaro e scuro, ogni elemento si sussegue rigorosamente all'altro seguendo un principio di iterazione che se da una parte rimanda all'idea minimalista della serie (in questo caso è evidente il dialogo instaurato con l'opera di Donald Judd), dall'altra se ne discosta per via della varietà dei grigi presenti, la cui complessa gamma tonale fa sì che ogni tela assuma una sua precisa identità pittorica. Lo sviluppo della composizione, che avviene per mutamenti graduali, possiede un andamento e una qualità ritmica che quasi fa pensare al lavoro di musicisti come Steve Reich o Philip Glass, basato sull'estrema riduzione delle trame sonore e sulla ripetizione del tema. Sono gli anni in cui le strutture compositive assumono tipologie inusuali, come quelle a forma di croce o quelle che vanno ad incunearsi negli angoli dello spazio arrivando a produrre dei veri e propri "momenti di surriscaldamento emotivo".[30]


Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 1979

Nell'esposizione che si tiene nel 2002 presso la galleria A arte Studio Invernizzi a Milano e in quella successiva presso la Annely Juda Fine Art a Londra del 2007, l'artista presenta gli *Outlines Paintings*. Si tratta di lavori comparsi per la prima volta nel 2001 e che consistono in un insieme in cui il quadro è incorniciato da una linea larga 4,5 cm, dipinta questa volta direttamente sulla parete. È questo, nel percorso di Charlton, un passaggio stilistico fortemente dirompente perché la linea sulla parete, che possiede un carattere grafico e bidimensionale, costituisce una notevole variante all'interno della struttura finora utilizzata e basata sulla tridimensionalità del telaio. La causa scatenante e che ha creato le premesse di una tale cospicua modifica, risiede in un fatto accidentale: "Prendo appunti: sul tipo di tela che ho usato, sul tipo di grigio, su quanti strati di colore ho dato. Anche per il titolo e per la misura disegno un diagramma, con le tele scure ombreggiate con la matita e quelle chiare lasciate vuote; guardando continuamente questi piccoli diagrammi ho pensato che si potevano sviluppare [...] presto è stato chiaro che la linea disegnata sulla carta poteva diventare una linea larga 4,5 cm e dipinta sulla parete. Certamente questo è stato un grosso passo e sono ancora sorpreso come queste 'linee esterne' cambino completamente la tela e il muro".[31]
Collegata e derivante dalla tipologia di lavori come *Pyramid Grid Painting* o *Triangle Grid Painting* entrambi risalenti al 2011 (esposti presso la galleria A arte Studio Invernizzi nello stesso anno), è la conformazione delle opere presentate alla Galerie Tschudi a Zuoz nel 2011. In *Triangular Painting* (2011) la forma del lavoro si basa sul triangolo ottenuto affiancando due tele a loro volta triangolari: "I *Pyramid Grid Paintings* ed i *Triangle Grid Paintings* erano costituiti da una serie di tele rettangolari che, una volta installate sulla parete, assumevano la forma di un triangolo così che è stato un passaggio logico arrivare a creare un triangolo con un'unica tela".[32]

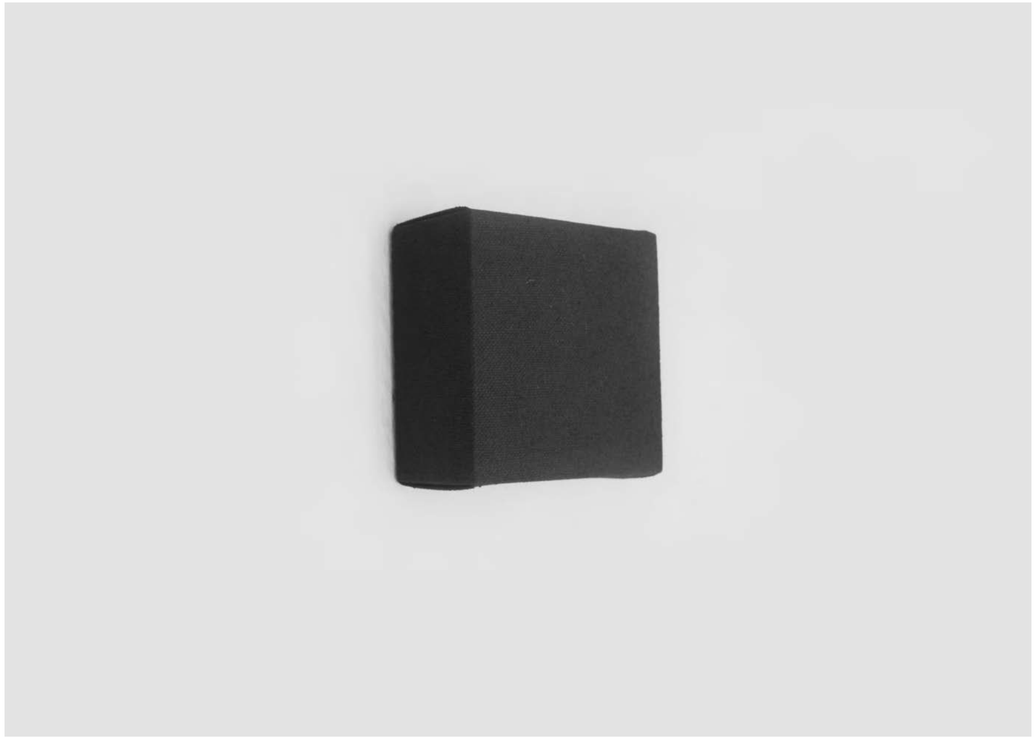
A partire dall'anno successivo la forma del triangolo subentra in maniera sempre più dirompente nel vocabolario dell'artista e nella sua indagine sul valore e sul senso del gesto artistico. È presente nelle esposizioni personali tenutesi presso le seguenti gallerie: Konrad Fischer Galerie a Berlino nel 2012; Galerie Jean Brolly a Parigi nel 2013; Annely Juda Fine Art a Londra e A arte Invernizzi a Milano nel 2014; Slewe Gallery ad Amsterdam nel 2015; Patrick De Brock Gallery a Knokke-Heist nel 2016. Al netto di ogni rimando simbolico e di confronto iconografico che l'assunzione della figura del triangolo, all'interno del metodo di indagine pittorica di Charlton, potrebbe indurci a considerare, rimane da segnalare l'evento come un fatto di particolare rilevanza. Se nei lavori realizzati precedentemente al 2011 la struttura compositiva era costruita su una griglia composta da linee ortogonali tra di loro e sulla presenza di angoli retti, ora, la comparsa del triangolo, apre di fatto un nuovo percorso all'interno della processualità con cui si sviluppa il suo operato. Si tratta dell'entrata in scena di una figura potente la cui sintassi compositiva è morfologicamente molto diversa da quella dei lavori precedenti e che si sviluppa su svariati modi di declinazione del triangolo. Il quale può comparire nella sua forma più semplice come nel caso dei *Triangle Paintings* (2014), oppure può essere ricavato dall'assemblaggio di più elementi accostati uno all'altro, come in *Triangle Paintings in 4 Parts* (2015) e *Triangle Paintings in 3 Parts* (2015), oppure può essere equilatero o isoscele o può considerevolmente variare di grandezza: per esempio *Triangle Painting* (2014) misura 31,5x45 cm, mentre *Triangle Painting in 3 Parts* (2015), è alto 427,5 cm con una base di 270 cm.

Osservando questi lavori, come è successo anche per quelli precedenti e per tutta l'opera di Charlton in generale, quello che colpisce ancora una volta è la loro forte fisicità. L'assoluta mancanza di qualsiasi referenzialità, l'autonomia, la loro rigida coerenza e il modo con cui si impongono all'occhio di chi li osserva, creano un'atmosfera enigmatica, tanto più sfuggente quanto più la si cerchi di catturare. Come acutamente rivelato da Guy Tosatto,[33] quella che si prova davanti alle opere di Charlton è una sensazione sconcertante e molto simile a ciò che accade quando si osservano le nature morte olandesi realizzate nel XVII secolo. Confrontandoci con la dimensione atemporale di queste tele, con il loro esserci qui ed ora, veniamo a contatto, per antitesi, con la nostra finitezza, i nostri limiti e la nostra fragilità. Come fossimo davanti ad uno specchio cieco, l'assolutezza e l'impenetrabilità dei quadri di Charlton ci restituiscono la nostra figura di esseri imperfetti e limitati ed è a questo punto che tornano in mente le parole del figlio dell'artista, il quale parlando dei dipinti del padre, dirà: "[questi quadri] invecchieranno e non moriranno, resteranno immutati, e immutabili, occupando uno spazio diverso in un tempo diverso, definendo se stessi come hanno sempre fatto. Non saranno mai niente di diverso da quello che confessano di essere, dipinti grigi".[34]

Giugno 2018

[1] Alan Charlton in "A Conversation between Alan Charlton and Guido de Werd. The Paintings Develop Themselves", in *Alan Charlton*, catalogo della mostra, Museum Kurhaus Kleve - Ewald Mataré-Sammlung, Kleve, 2008, p. 49.
[2] *ibid.*
[3] Fuchs, Rudi, "Alan Charlton", *op. cit.*, 2008, p. 22.
[4] *documenta 7* (Museum Fridericianum; Neue Galerie; Orangerie; Karlsaue, Kassel), catalogo della mostra, a cura di Rudi Fuchs, D + V Paul Dierichs GmbH & Co KG, Kassel, 1982, vol. I, p. 308.
[5] Sebbene il quadro dell'artista non fu accettato in occasione della mostra annuale tenutasi nel 1969 presso la Royal Academy Schools, l'artista ne volle fare in qualche modo ugualmente parte. Durante una conversazione che abbiamo avuto recentemente (giugno 2018), Charlton ha ricordato come la sera dell'inaugurazione si dipinse il corpo e i vestiti di pittura grigia e si posizionò, all'interno della Royal Academy, nello spazio antistante dove si teneva la mostra annuale. In questo modo, chiunque fosse andato in visita all'esposizione, avrebbe dovuto passare al suo fianco. Sempre a proposito di questi anni l'artista ha poi citato un evento svoltosi due anni dopo. Si tratta di una sorta di 'mostra segreta' presso le Royal Academy Diploma Galleries. L'evento tenutosi fuori dai programmi ufficiali, fu reso possibile grazie alla complicità del curatore Peter Gneenham che gli permise di esporre, per la prima volta, alcuni suoi quadri grigi. In quell'occasione Gneenham rilasciò un commento che ad oggi l'artista considera il più bel complimento che abbia mai ricevuto: "non capisco i tuoi quadri ma mi piacciono".

[6] Charlton, Emile, "My Father's Work", in *Alan Charlton*, catalogo della mostra, testi di Emile Charlton, Patrick Frey, Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen, 1991, p. 7. Il testo è stato ripubblicato all'interno di questo volume.
[7] Charlton, Alan, "I Am an Artist Who Makes a Grey Painting", in *Alan Charlton*, catalogo della mostra, testo di Alan Charlton, A arte Studio Invernizzi, Milano, 1994. Trascrizione tratta dal video realizzato in occasione della mostra personale presso il Castello di Rivoli nel 1989.
[8] Alan Charlton in "A Conversation between Alan Charlton and Guido de Werd. The Paintings Develop Themselves", *op. cit.*, 2008, p. 50.
[9] Particolarmente riuscita risulta a questo proposito l'installazione realizzata nel 2009 presso Villa Pisani Bonetti a Bagnolo di Lonigo (Vicenza) in cui la geometria austera delle tele entrava in una segreta e silenziosa corrispondenza di segni con la insigne e aulica architettura di Andrea Palladio; un dialogo intenso e nello stesso tempo perfettamente armonico.
[10] Charlton, Alan, "I Am an Artist Who Makes a Grey Painting", *op. cit.*, 1994.
[11] Alan Charlton in *Alan Charlton in conversation with Doris von Drathen*, "Kunstforum International" (Köln), n. 108, giugno-luglio 1990, p. 228.
[12] Alan Charlton citato da Michael Steger, in *Carl Andre, Alan Charlton, Niele Toroni* (Centre d'art Neuchâtel, Neuchâtel, 2001-2002), catalogo della mostra, a cura di Olivier Mosset, testi di Eva Meyer-Hermann e Michael Steger, JRP|Ringier Kunstverlag AG, Zürich, 2004, p. 46.
[13] Guy Tosatto citato da Roland Mönig, in "Alan Charlton - or Excluding the Unnecessary", in *Alan Charlton*, catalogo della mostra, Museum Kurhaus Kleve - Ewald Mataré-Sammlung, Kleve, 2008, p. 33.
[14] *Ibid.*, pp. 35-36.
[15] Charlton, Alan, "I Am an Artist Who Makes a Grey Painting", *op. cit.*, 1994.
[16] *Alan Charlton*, catalogo della mostra, Inverleith House, Royal Botanic Garden, Edinburgh, 2002.
[17] Mönig, Roland, "Alan Charlton - or Excluding the Unnecessary", *op. cit.*, 2008, pp. 36-37.
[18] Charlton, Alan, "I Am an Artist Who Makes a Grey Painting", *op. cit.*, 1994.
[19] Philipp Otto Runge in Mönig, Roland, "Alan Charlton - or Excluding the Unnecessary", *op. cit.*, 2008, p.36.
[20] Alan Charlton in *Alan Charlton in conversation with Doris von Drathen*, *op. cit.*, 1990.
[21] Charlton, Emile, "My Father's Work", in *op. cit.*, 1991, p. 5.
[22] Alan Charlton cita per la prima volta Samuel Beckett nel catalogo della mostra collettiva *ROSC* tenutasi al Guinness Hop Store di Dublino nel 1984.
[23] Alan Charlton in "A Conversation between Alan Charlton and Guido de Werd. The Paintings Develop Themselves", *op. cit.*, 2008, p. 51.
[24] Già nel testo introduttivo della mostra *The art of the real USA, 1948-68* tenutasi al Museum of Modern Art di New York nel 1968, il curatore Eugene C. Goossen aveva scritto a questo proposito: "Stiamo assistendo ad una interazione, forse senza precedenti nell'arte moderna, tra pittura e scultura. In questo sembra risiedere l'essenza del problema cruciale dell'arte del nostro tempo e anche essere il luogo dove accadono le invenzioni stilistiche più importanti".
[25] Colpitt, Frances, *The Shape of Painting in the 1960s*, "Art Journal" (New York), vol. 50, n. 1, primavera 1991, pp. 52-56.
[26] Alan Charlton in "A Conversation between Alan Charlton and Guido de Werd. The Paintings Develop Themselves", *op. cit.*, 2008, p. 49.
[27] Dippel, Rini, "Fundamental Painting. Some Aspects of Recent International Developments in Abstract Painting", in *Fundamental Painting*, catalogo della mostra, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1975, p. 10.
[28] Charlton, Alan, "I Am an Artist Who Makes a Grey Painting", in *op. cit.*, 1994.
[29] *Ibid.*
[30] *Alan Charlton*, catalogo della mostra, a cura di Giorgio Verzotti, A arte Studio Invernizzi, Milano, 1999.
[31] Alan Charlton in "A Conversation between Alan Charlton and Guido de Werd. The Paintings Develop Themselves", *op. cit.*, 2008, p. 52.
[32] Alan Charlton intervistato da Daria Ghirardini, in *Alan Charlton. Triangle Paintings*, catalogo della mostra, A arte Invernizzi, Milano, 2014, p. 6.
[33] Guy Tosatto citato da Roland Mönig, in "Alan Charlton-or Excluding the Unnecessary", *op. cit.*, 2008, p. 33.
[34] Charlton, Emile, "My Father's Work", in *op. cit.*, 1991, p. 9.



Detail painting, 1978, acrylic on canvas / *acrilico su tela*, 9x9x4.5 cm

Barry Barker
Alan Charlton's Grey Paintings



Castello di Rivoli, Rivoli, 1989

Alan Charlton is and always has been an International Artist, whose work has been consistently renewed through a strong commitment to a sense of procedure and an intellectual understanding of his own ideas about art as well as a precise work ethic. International in the sense that the artist's work carries no traditional or biographical baggage with it; no history of figuration, no localised regionalism or any notion of an academic idea of abstraction. Many of Charlton's early solo exhibitions of his paintings were outside his home country of Great Britain, taking place in Düsseldorf, Germany at the Konrad Fischer Gallery. This I find significant because he entered into a stable of pioneering and influential artists who were at the forefront of new developments in contemporary art and who together would break boundaries that had existed in the visual arts since the early nineteen-fifties; artists including Carl Andre, Lawrence Weiner, Ulrich Rückriem, to name a few. Within this context, Charlton's work developed along strict guidelines imposed by the artist himself, both intellectually and physically, while maintaining a recognisable link to Modernist thought and its e*thos*. I use the word "Modernism" more in line with literary criticism than that of the visual arts, suggesting innovative developments made by literary figures such as Samuel Beckett and James Joyce, as Emile Charlton suggests in his personal and lucid text, "My Father's Work", also published here. Charlton does not endeavour to produce what might be described as "Modern art" but makes art that exists in the present time; as part of the modern world. He has described his work as being "urban" in character, which puts it firmly into a contemporary context that evokes an architectural and cultural metaphor, rather than an illustrative image. Charlton's work can be described as stateless, belonging nowhere other than to itself, existing in its own urban utopia, and having its own specific sense of place, which could be the result of the artist's preferred isolation from possible outside influences other than his own specific ideas. Unlike artists a generation before him, he did not look towards America for influence and support.

I was an art student in the nineteen-sixties, studying painting at Camberwell School of Art a couple of years senior to Alan Charlton and I was familiar with the context within which his work developed. It was the time when sculpture disposed of the plinth and easel painting was thought to be dead. However, academic institutions such as Camberwell and the Slade schools of art tried to maintain a figurative tradition almost as a moral crusade against abstraction. Some contemporary artists at the time even described this emotional commitment to figurative painting as a "smug sentimentality that was suffocating British art". In his recent book *Modernists and Mavericks*, Martin Gayford quotes a letter written by William Coldstream, a devout teacher and prominent proponent of figurative art, to the British abstract painter Roger Hilton in which he says, "if you give up the idea of painting a picture of the world, you end up making an object; something to be worked as a carpenter works on a chair". I am sure that Charlton was oblivious of this statement at the time, as he would maintain his isolation from any influence that would question his enduring determination to make his own work. It is a little ironic that Charlton would continue to work inventively within his own terms of procedural development for the next four decades as an artist who makes paintings as deliberately as "a carpenter works on a chair". It is in this spirit that Charlton considers making art as a job like any other, the difference being, he is not commissioned to do it by others but follows his own instructions informed by his own ideas and strict laws of construction. Although any knowledge we have of the making of Charlton's work is instructive and informative to us, it is not an essential part of any understanding of the paintings

themselves, but is more of a reflection on the artist's intent and commitment to his stringent standards of production. Over several decades Charlton has been invited by galleries and museums to show his paintings and he has always taken each particular space into consideration; its ambience, lighting and architectural features. However, his paintings are not at all site-specific. In his studio, the works are made and painted but never installed; the installation of his paintings is yet another particular procedure of its own that can only be visualised within the context of a particular exhibition space and environment. Architectural space has influenced his work from time to time; in one instance a gallery in which he was asked to exhibit his work had a large curved wall which was a dominant feature of the gallery. Taking on this challenge, Charlton installed a large existing painting into the curved space that changed and enhanced the viewer's experience of the work, so much so that the spectator was drawn into the work and to some extent, was encouraged to have a more intimate viewing experience of the painting than was usual. This experience of seeing his work in a different way led Charlton to produce a series of paintings that occupied the corner of a space. Through this development the work informed itself and the artist's response to this created further ideas, which led to further developments of the artist's work. Charlton allowed his paintings to inform his art and, in turn, the development of his paintings.

One of Charlton's individual paintings might include the same unique elements it always has had, however, every time it is installed and exhibited in a different location it takes on another persona and possibly a different significance, the consequence of which means that the experience of the painting is not simply its image but the painting's relationship to space, volume, light and form as well as place and time. Just one individual work over a period of time, installed in different locations and spaces, can metamorphose into several different visual experiences.

Charlton's paintings occupy and exist in the same space as we do, the thickness of their supports or stretchers is consistently the same. The painting as object and the physical presence of the work is the sum of its (in some cases many) parts. The spacing of each part to another follows either of two constant rules; the depth of the stretcher (4.5 cm) or the width of the previous panel. Each sequence takes on a vertical or horizontal aspect and, in some instances, uses both elements; Charlton has, until relatively recently, avoided the use of diagonal elements but through the logical 'steps' he has constructed a series of triangular paintings. The presence of the paintings is enhanced by the wall they are placed upon, it does not act as a fictional space behind the canvas but is an integral part of the entire painting. The paintings augment the values of the reality of the space within which they are installed, there is a synthesis between the works and the architectural and cultural image of the space that together creates and articulates a particular corner of the world. The individual configurations and direction of the separate elements within Charlton's paintings are numerous and inventive and, in terms of poetry and literary criticism, the French poet Yves Bonnefoy suggests that verticality is an appropriate spacial representation of the metaphoric while the horizontal spacing suggests a narrative. Whatever tools we use to understand these paintings, it must be on our own individual terms. To see the paintings is to understand them as part of our own world and within a particular context which can carry us to an emotional understanding of our own position in a spacial and physical context, which is part of our experience of time and space, as well as giving us a sense of place.

Grey is the colour that evokes an urban presence, a metaphor for industry, work, pollution, and of grey days and winter mists, but it has its own nuances of shades that grow deeper or lighter, which in turn outgrows its neutrality and becomes a positive statement that unifies decades of work. The presence and impact of shades of grey provides the DNA that consistently underlies a family of paintings, creating many different characters and situations that are given life when they are installed in the gallery and museum.

June 2018

Barry Barker
I dipinti grigi di Alan Charlton



Art & Project, Amsterdam, 1980

Alan Charlton è ed è sempre stato un artista internazionale ed il suo lavoro si è costantemente rinnovato grazie ad una spiccata dedizione per il senso del metodo ed una prospettiva intellettuale legata alle proprie idee sull'arte, così come ad una precisa etica del lavoro. Internazionale nel senso che il lavoro dell'artista non porta con sé bagagli legati alla tradizione o alla biografia; nessuna storia legata alla raffigurazione, nessun regionalismo localizzato o nozione connessa all'idea accademica di astrazione. Molte delle prime mostre personali di Charlton si sono tenute oltre i confini del suo Paese d'origine, la Gran Bretagna, e si sono svolte a Düsseldorf, in Germania, alla galleria Konrad Fischer. Trovo che questo sia un fatto significativo perché, così, è entrato a far parte di una scuderia di artisti pionieristici e influenti, che erano all'avanguardia nei più recenti sviluppi dell'arte contemporanea e che, insieme, avrebbero rotto i confini che esistevano tra le arti visive fin dai primi anni Cinquanta; artisti quali Carl Andre, Lawrence Weiner e Ulrich Rückriem, solo per citarne alcuni. All'interno di questo contesto, il lavoro di Charlton si è sviluppato seguendo rigide linee guida imposte dall'artista stesso, sia a livello intellettuale che fisico, pur mantenendo un legame riconoscibile con il pensiero modernista e il suo *ethos*. Uso la parola "modernismo" in un senso più affine a quello della critica letteraria che delle arti visive; un senso che suggerisce sviluppi innovativi creati da autori quali Samuel Beckett e James Joyce, come suggerisce anche Emile Charlton nel suo personale e lucido testo, pubblicato anche in questo volume, "My Father's Work". Charlton non tenta di produrre ciò che potrebbe essere descritto come "arte moderna" ma crea un'arte che esiste nel presente; come parte del mondo moderno. Ha utilizzato il termine "urbano" per definire il proprio lavoro; aggettivo che lo colloca con fermezza in un contesto contemporaneo e che evoca una metafora architettonica e culturale, piuttosto che un'immagine illustrativa. Il lavoro di Charlton può essere descritto come apolide, qualcosa che non appartiene a nessun altro se non a se stesso, che esiste nella sua stessa utopia urbana, e che è dotato di un suo specifico senso del luogo, e ciò potrebbe essere il risultato dell'isolamento che l'artista preferisce rispetto alle possibili influenze esterne, lontano dalle sue precise idee. A differenza degli artisti della generazione precedente alla sua, lui non ha rivolto lo sguardo all'America per trovare influenze e supporti.

Negli anni Sessanta ero uno studente d'arte della Camberwell School of Art, un paio di anni più grande di Alan Charlton, e il contesto in cui si è sviluppato il suo lavoro mi è familiare. In quel periodo si riteneva che le sculture disposte sui basamenti ed i dipinti da cavalletto fossero morti. Tuttavia, istituzioni accademiche come la Camberwell School of Art e la Slade School of Art cercarono di mantenere viva la tradizione figurativa, quasi fosse una crociata morale contro l'astrazione. All'epoca alcuni artisti contemporanei descrivevano questo impegno emotivo per la pittura figurativa come "un sentimentalismo compiaciuto che soffocava l'arte britannica". Nel suo recente libro *Modernists and Mavericks*, Martin Gayford cita una lettera scritta da William Coldstream, un insegnante devoto e un importante sostenitore dell'arte figurativa, al pittore britannico astrattista Roger Hilton in cui afferma: "se rinunci all'idea di dipingere un'immagine del mondo, finisci per creare un oggetto; qualcosa su cui lavorare come un falegname lavora a una sedia". Sono certo che Charlton ignorava questa affermazione all'epoca, poiché si manteneva isolato da ogni influenza che avrebbe potuto mettere in discussione la sua costante determinazione verso il proprio lavoro. È un po' ironico che Charlton abbia continuato a lavorare in modo creativo, seguendo i suoi dettami di sviluppo procedurale, per i successivi quattro decenni come un artista che deliberatamente crea dipinti nel modo



Lisson Gallery, London, 1981

in cui "un falegname lavora a una sedia". È in questa prospettiva che Charlton considera l'arte un lavoro come un altro, con la differenza che non riceve commissioni da altri ma segue le sue stesse istruzioni guidato dalle proprie idee e da rigide regole costruttive.
Anche se la conoscenza che abbiamo del lavoro di Charlton può essere istruttiva e informativa per noi, essa non è parte essenziale per la comprensione dei dipinti stessi; è piuttosto una riflessione sull'intento e sull'impegno dell'artista nei confronti dei suoi rigorosi standard di produzione. Per diversi decenni Charlton è stato invitato ad esporre i propri dipinti in gallerie e musei ed ha sempre preso in considerazione ogni singolo spazio; l'atmosfera, l'illuminazione e le caratteristiche architettoniche. Tuttavia, i suoi dipinti non sono affatto *site-specific*. Nel suo studio, le opere vengono realizzate e dipinte, ma mai installate; l'installazione è da considerarsi un'altra specifica procedura, che può essere visualizzata solo nel contesto di un particolare spazio espositivo o ambiente. Lo spazio architettonico ha influenzato il suo lavoro in qualche occasione: una volta, in una galleria dove era stato invitato ad esporre le sue opere, aveva trovato un grande muro ricurvo, che era una caratteristica dominante dello spazio. Accogliendo la sfida, Charlton decise di installare un lavoro di grandi dimensioni, già realizzato, all'interno dello spazio curvo, modificando e migliorando la percezione che il visitatore aveva dell'opera tanto che lo spettatore veniva coinvolto nel dipinto stesso e, in una certa misura, era incoraggiato ad avere un'esperienza visiva più profonda e personale rispetto al solito. Questa esperienza, la possibilità di vedere il suo lavoro in un modo diverso, ha portato Charlton a realizzare una serie di dipinti che occupavano posizioni angolari negli ambienti espostivi. Grazie a questa situazione, il lavoro dell'artista si è evoluto e ne è conseguita la nascita di nuove idee, che hanno portato ad ulteriori sviluppi. Charlton ha permesso ai suoi dipinti di ispirare la sua arte che, a sua volta, ha generato nuovi dipinti.

Ognuno dei singoli dipinti di Charlton può includere gli stessi peculiari elementi che lo hanno sempre caratterizzato, tuttavia, ogni volta che viene installato ed esposto in una posizione diversa assume un altro valore e, forse, un significato differente; ne consegue che l'incontro con la pittura non è semplicemente l'incontro con la sua immagine, ma anche con la relazione tra il dipinto e lo spazio, il volume, la luce e la forma, nonché il luogo e il tempo. Una stessa opera installata nel corso del tempo in luoghi e spazi diversi, può trasformarsi in diverse esperienze visive.

I dipinti di Charlton esistono ed occupano lo stesso spazio che occupiamo anche noi, lo spessore dei loro supporti o telai è sempre lo stesso. Il dipinto come oggetto e la presenza fisica dell'opera è la somma delle sue (in alcuni casi, molte) parti. La spaziatura di ciascuna parte rispetto ad un'altra segue una di queste due regole costanti; la profondità del telaio (4,5 cm) o l'ampiezza del pannello precedente. Ogni sequenza segue un andamento verticale o orizzontale e, in alcuni casi, utilizza entrambi questi aspetti; fino a tempi relativamente recenti, Charlton ha evitato l'uso di componenti diagonali, ma attraverso "passaggi" logici ha costruito una serie di dipinti triangolari. La presenza dei dipinti è esaltata dal muro su cui sono collocati e la parete non è solo uno spazio funzionale dietro la tela, ma è parte integrante dell'intero dipinto. I dipinti accrescono il valore della realtà dello spazio in cui sono installati, c'è una sintesi tra le opere e l'immagine architettonica e culturale dello spazio stesso, che insieme creano e articolano un particolare angolo del mondo. Le singole configurazioni e l'orientamento di ciascun elemento all'interno delle opere di Charlton sono numerose ed originali e, in termini di poesia e critica letteraria, il poeta francese Yves Bonnefoy afferma che la verticalità è un'appropriata rappresentazione spaziale del metaforico mentre la spaziatura orizzontale suggerisce una narrazione. Qualunque strumento noi utilizziamo per capire questi dipinti, deve seguire le nostre regole individuali. Vedere i dipinti significa coglierli come parte del nostro mondo, all'interno di un contesto particolare, e può portarci ad una comprensione emotiva della nostra posizione in un contesto spaziale e fisico, che è parte della nostra esperienza del tempo e dello spazio, restituendoci al contempo un senso di appartenenza.

Il grigio è il colore che evoca una presenza urbana, una metafora per l'industria, il lavoro, l'inquinamento, le giornate grigie e le nebbie invernali, ma ha le proprie sfumature e tonalità, che diventano più o meno profonde e luminose, e supera la sua neutralità divenendo un'affermazione positiva che unifica decenni di lavoro. La presenza e l'impatto delle gradazioni di grigio fornisce il DNA, che è costantemente alla base di una "famiglia" di dipinti, e crea diversi personaggi e situazioni che vengono dati alla vita nel momento in cui sono installati in una galleria o in un museo.

Giugno 2018

SQUARE HOLE PAINTINGS

SLOT PAINTINGS

CHANNEL PAINTINGS

EQUAL PART PAINTINGS

SINGLE PANEL PAINTINGS

DETAIL PAINTINGS

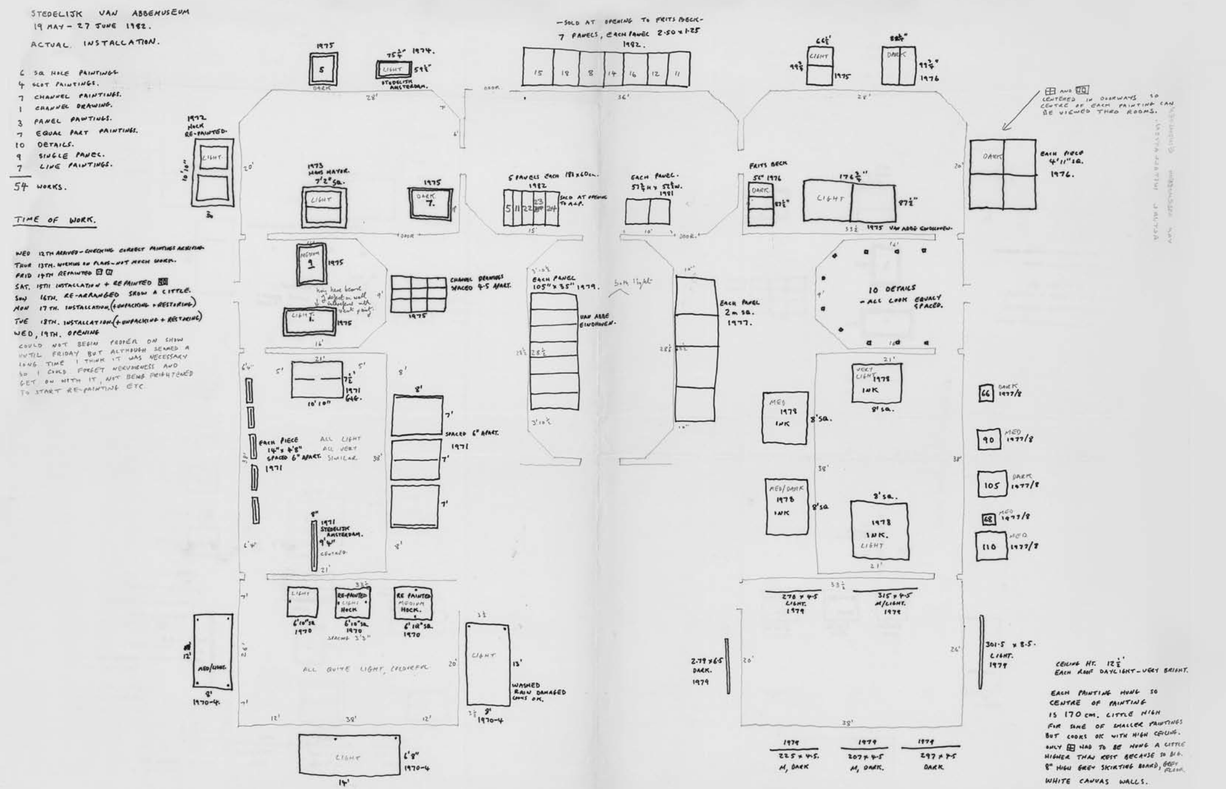
LINE PAINTINGS

PANEL PAINTINGS

Alan Charlton
'selected paintings 1969-1981'
19.05 tm 27.06.82

U bent van harte welkom op de
opening op woensdag 19 mei a.s.
van 20.00 - 21.30 uur.

Stedelijk Van Abbemuseum
Bilderdijklaan 10
5611 NH Eindhoven



Invitation card / *Invito*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1982
Exhibition project / Progetto della mostra *Selected paintings 1969-1981*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1982 >

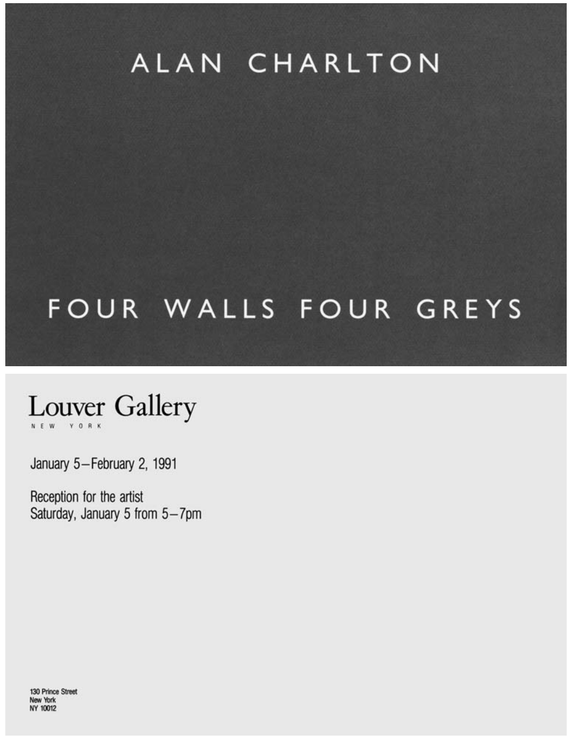


Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris, 1983
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 1982 >





Annely Juda Fine Art, London, 2001
Museum Kurhaus Kleve - Ewald Mataré-Sammlung, Kleve, 2008 >

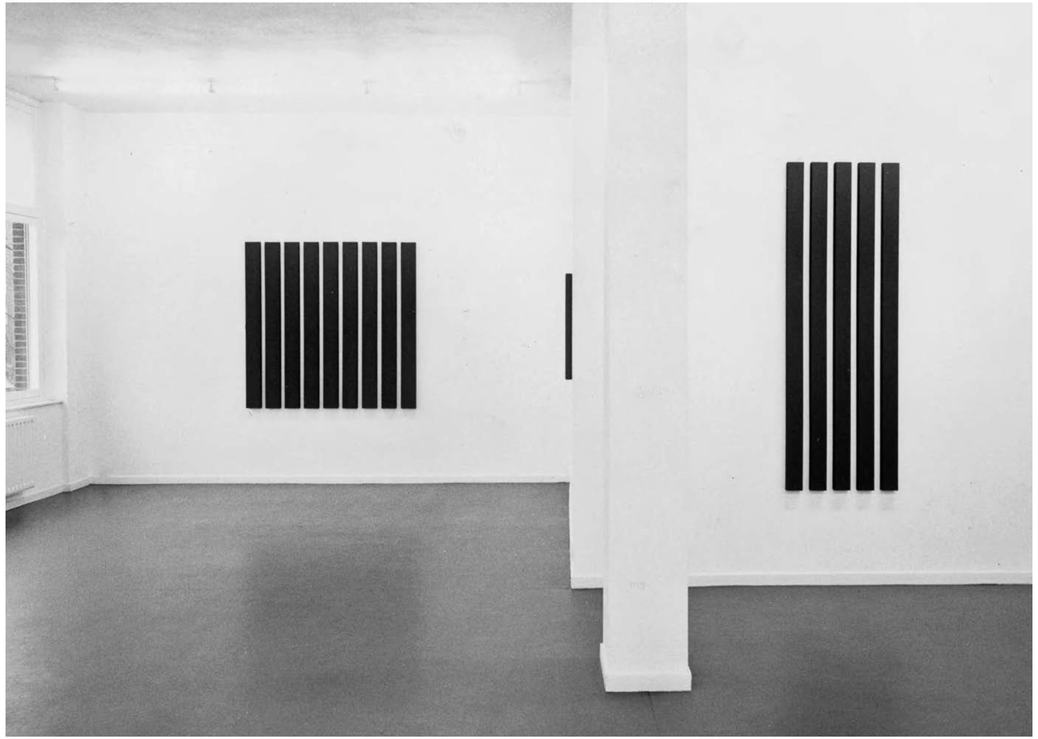


Invitation card / *Invito*, Louver Gallery, New York, 1991

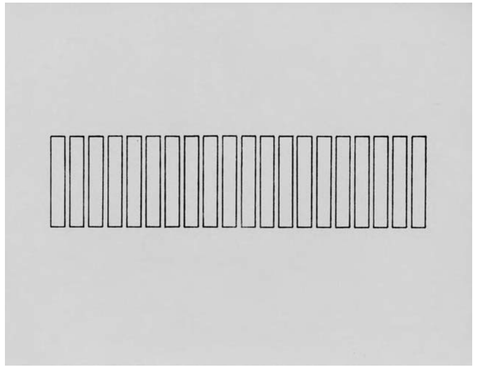
Louver Gallery, New York, 1991 >
Art Basel Unlimited, Basel, 2016 >







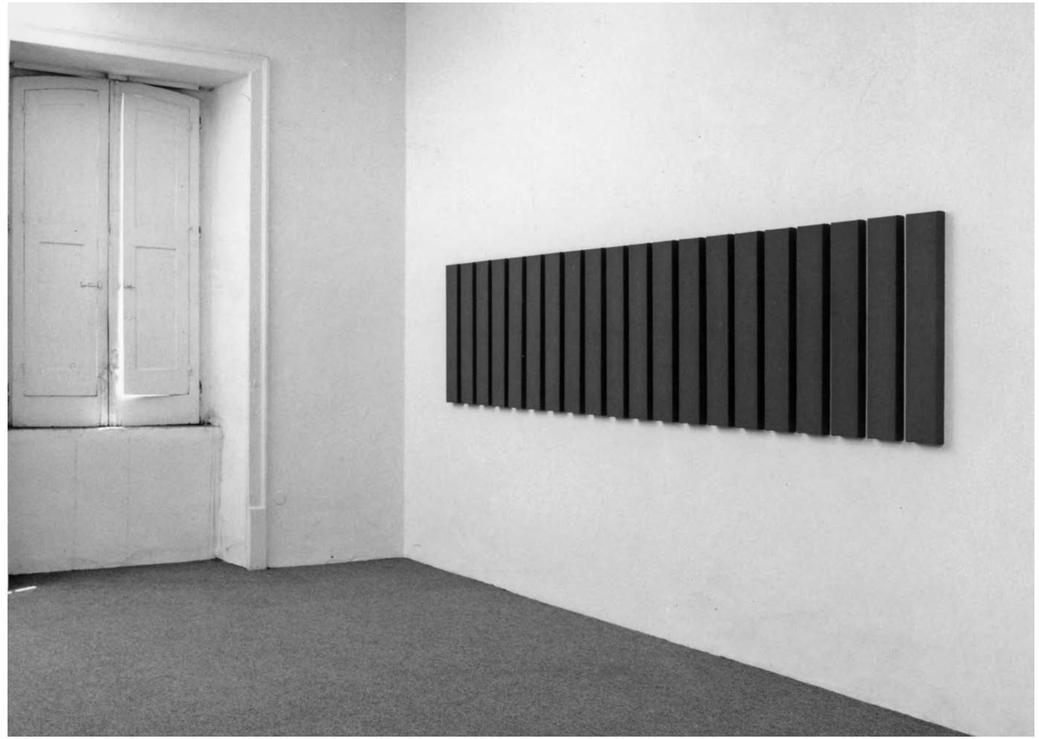
Art & Project, Amsterdam, 1983
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 1984 >

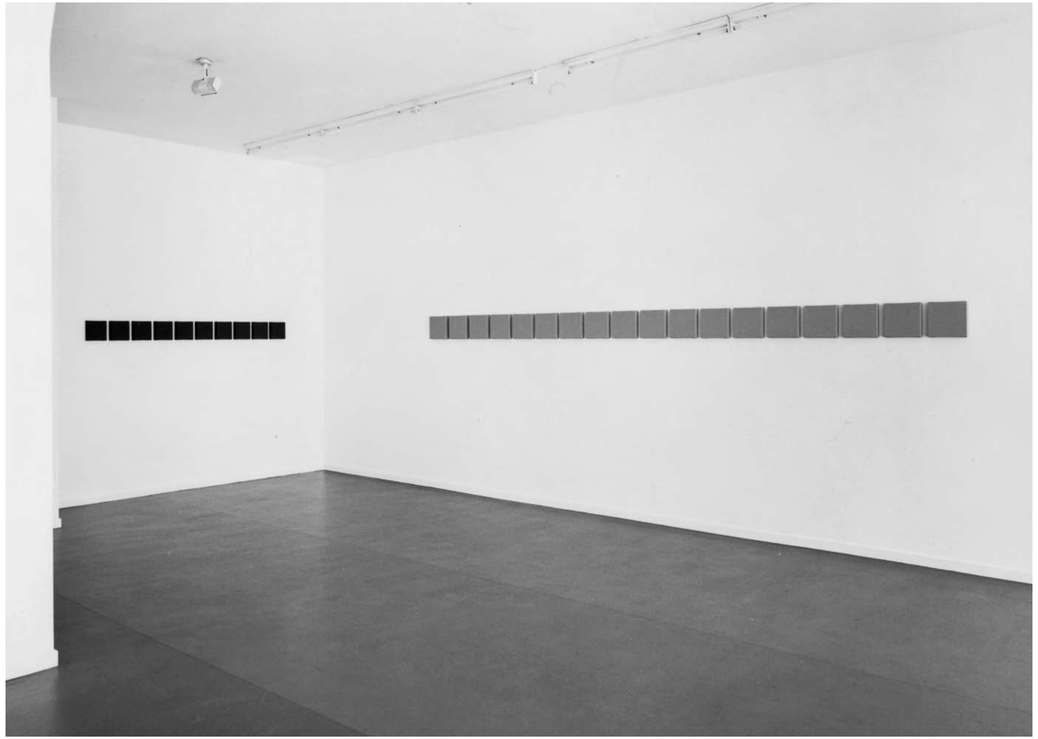


ALAN CHARLTON

ALFONSO ARTIACO
Corso Terracciano, 56 - 80078 Pozzuoli/Napoli
Tel. - Fax 081/8673988

sabato 7 aprile 1990, ore 19.00





Art & Project, Amsterdam, 1988
Art & Project, Amsterdam, 1988 >

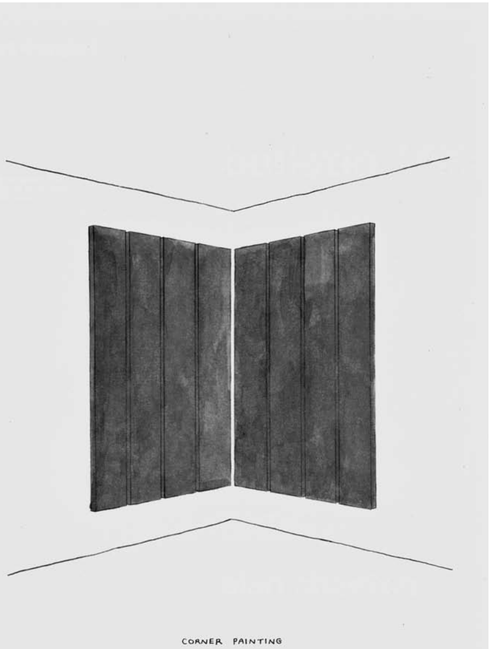
art & project

bulletin 145

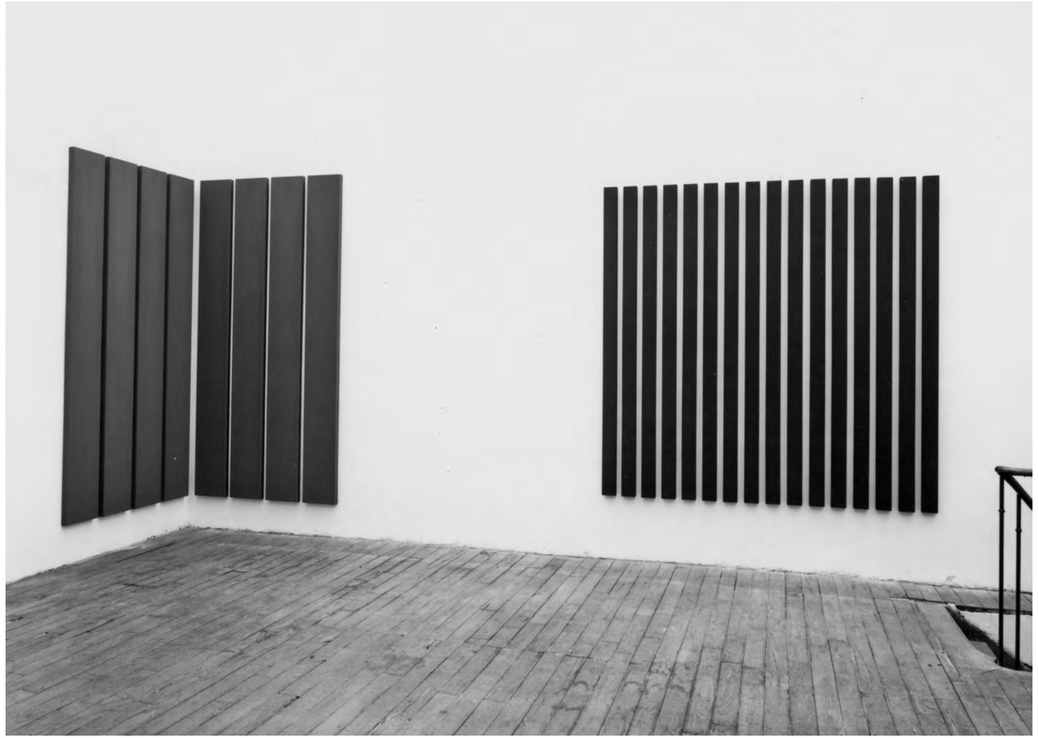
prinsengracht 785
1017 JZ amsterdam
(020) 220372

18.1 - 8.2.1986
dinsdag t/m zaterdag 1-5
opening 18 januari 4-6

alan charlton

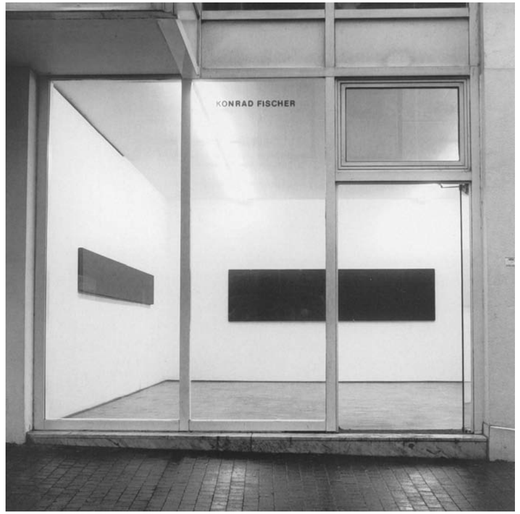


bulletin 145. Alan Charlton, Art & Project, Amsterdam, 1986
Art & Project, Amsterdam, 1986 >



Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris, 1986
Hayward Gallery, London, 1986 >





Carré d'Art

Alain Clary,
Maire de Nîmes
Alain Fabre-Pujol,
Maire-Adjoint
Alain Massot,
Adjoint au Maire
Délégué à la vie culturelle
Alyette Châteauminois,
Directrice des Affaires Culturelles

Bernard Durand,
Président de l'association Carré d'Art
Musée d'art contemporain
Guy Tosatto,
Directeur du Musée d'art contemporain

seraient heureux de vous accueillir
pour le vernissage de l'exposition

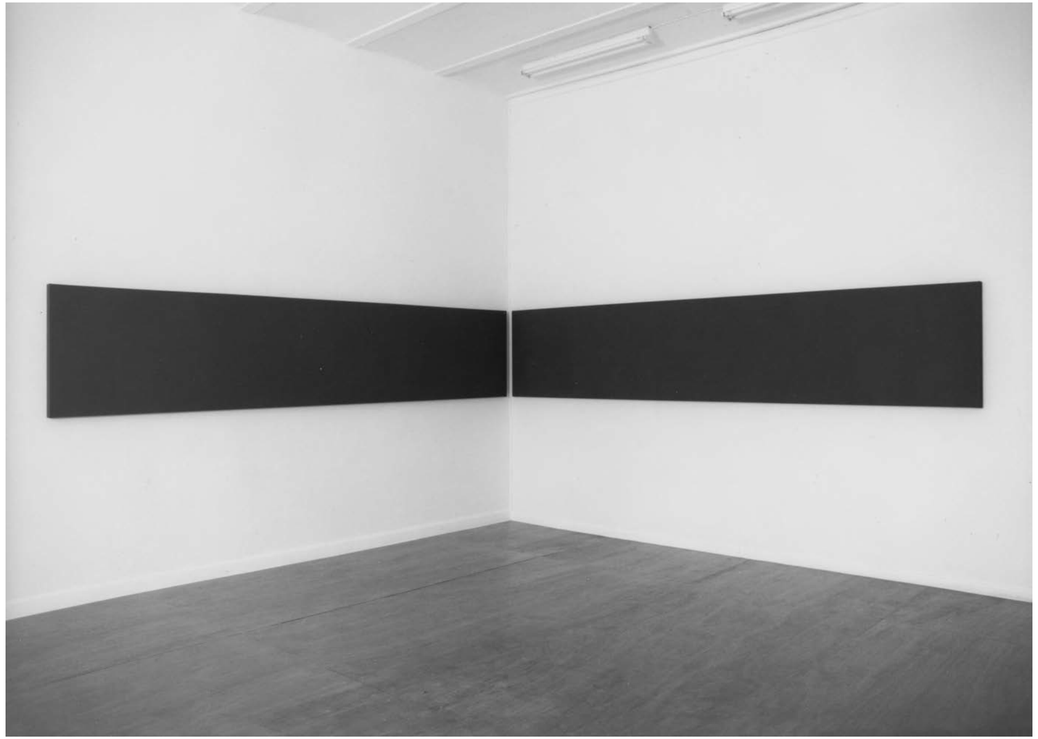
ALAN CHARLTON

le vendredi 21 février 1997 à 18h30

Exposition du 22 février
au 25 mai 1997

Carré d'Art
Musée d'art contemporain
Place de la Maison Carrée
Nîmes - Tél. 04.66.76.35.70

Invitation card / *Invito*, Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain, Nîmes, 1997
Castello di Rivoli, Rivoli, 1989 >



Dörrie * Priess, Hamburg, 1989
Castello di Rivoli, Rivoli, 1989 >





Annely Juda Fine Art, London, 1996

Annely Juda Fine Art, London, 1996 >



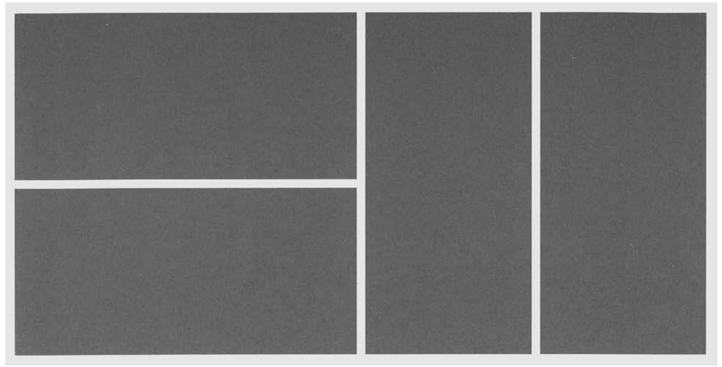
Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wien, 1990
Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris, 1993 >



Museum Kurhaus Kleve - Ewald Mataré-Sammlung, Kleve, 2008
Galerie Tschudi, Glarus, 1996 >



Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris, 1993
Museum Kurhaus Kleve - Ewald Mataré-Sammlung, Kleve, 2008 >



ALAN CHARLTON

MUSEUM HAUS ESTERS KREFELD
WILHELMSHOFALLEE 97

1. 11. 1992 BIS 31. 1. 1993 DI – SO 10 – 17 UHR 24., 25. U. 31. 12. GESCHLOSSEN
GEFÖRDERT DURCH THE BRITISH COUNCIL

Invitation card / *Invito*, Museum Haus Esters, Krefeld, 1992

Museum Haus Esters, Krefeld, 1992 >





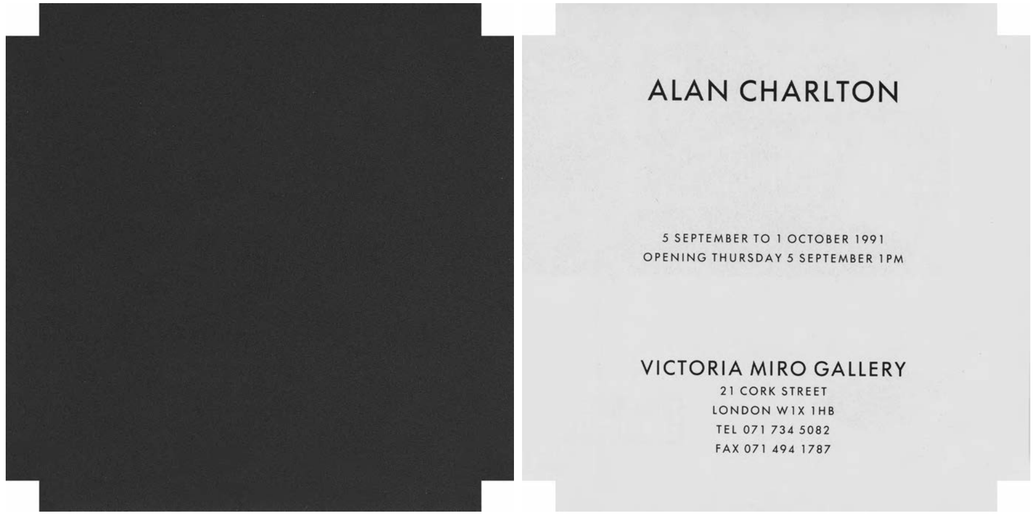
Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 1994





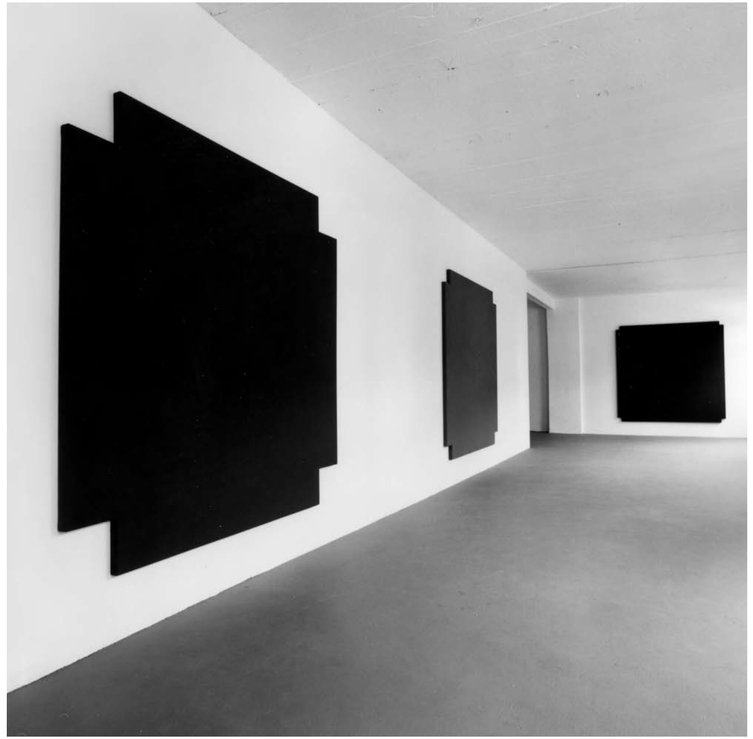
Alfonso Artiaco, Pozzuoli, 1995
Annely Juda Fine Art, London, 2001 >
Galerie Stadtpark, Krems, 1995 >





Invitation card / *Invito*, Victoria Miro, London, 1991

Victoria Miro, London, 1991 >



Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf. 1992
A arte Studio Invernizzi, Milano, 1996 >



Alan Charlton, Galerie Pierre Huber, Genève, 1990
Galerij S65, Aalst, 1990 >



Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 1998



Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 1998

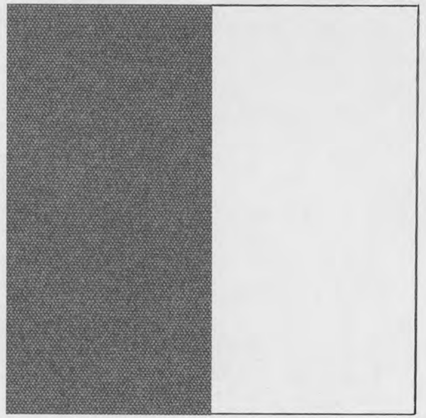


Alfonso Artiaco, Pozzuoli, 2000



A arte Studio Invernizzi, Milano, 1999
Stedelijk Museum, Amsterdam, 2001 >





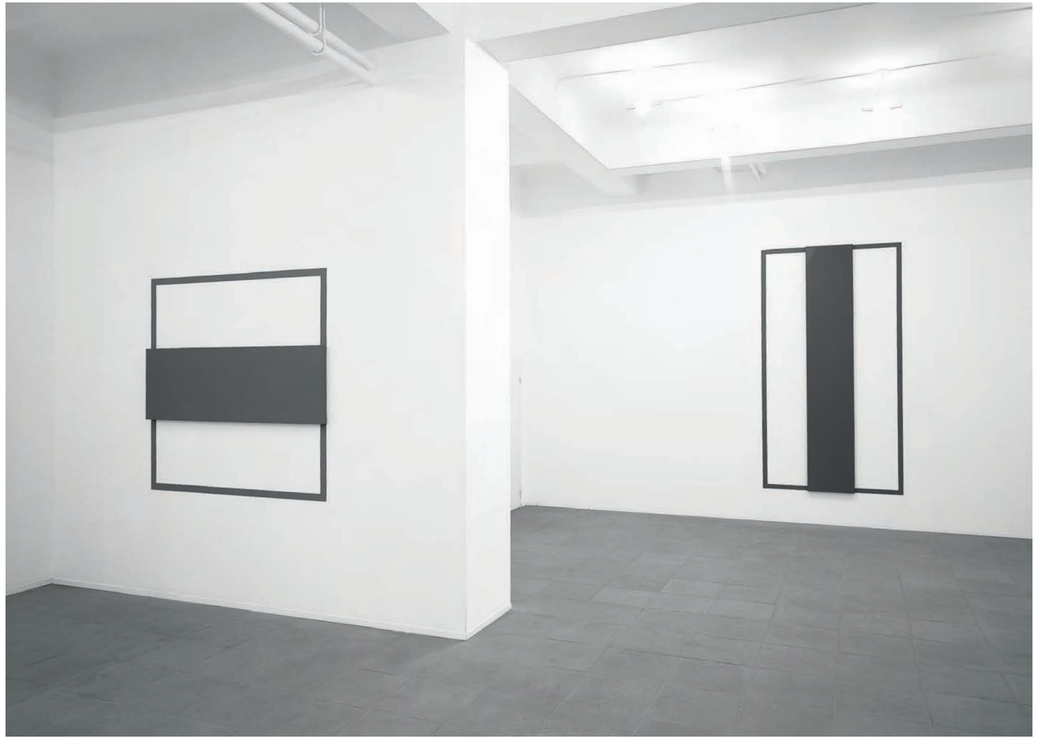
ALAN CHARLTON
NEW CANVAS DRAWINGS

26. MAI–9. JUNI 2001 UND 26. JUNI–28. JULI 2001
VOM 10.–25. JUNI BLEIBT DIE GALERIE GESCHLOSSEN

VERNISSAGE:
SAMSTAG, 26. MAI 2001, 16–18 UHR

GALERIE TSCHUDI
EICHENSTRASSE 26, POSTFACH, CH-8750 GLARUS
TEL. 055 640 63 60, FAX 055 640 26 23
E-mail: galerie-tschudi@active.ch
DIENSTAG BIS FREITAG 14–18 UHR, SAMSTAG 14–16 UHR
UND NACH VEREINBARUNG

Invitation card / *Invito*, Galerie Tschudi, Glarus, 2001
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 2001 >

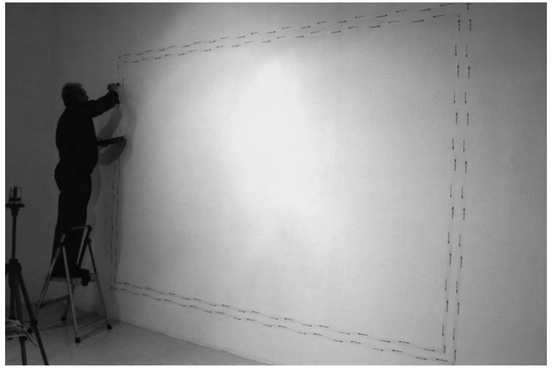


A arte Studio Invernizzi, Milano, 2002

A arte Studio Invernizzi, Milano, 2002 >



Galerie Jean Brolly, Paris, 2007
Annely Juda Fine Art, London, 2007 >



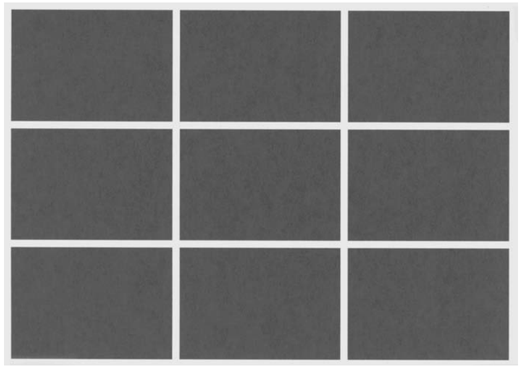


Alan Charlton, Gallery Shilla, Daegu, 2011
Gallery Shilla, Daegu, 2011 >



Museum Kurhaus Kleve - Ewald Mataré-Sammlung, Kleve, 2008





BERLIN

ALAN CHARLTON
Neue Arbeiten

14. März - 26. April 2008
Eröffnung: Freitag, 14. März, 18 - 21 Uhr

KONRAD FISCHER GALERIE BERLIN
Lindenstrasse 35 10969 Berlin
Tel : +49 - (0)30 - 50 59 68 20
Fax: +49 - (0)30 - 50 59 68 21
berlin-office@konradfischergalerie.de
Dienstag - Samstag 11 - 18 Uhr

in Düsseldorf zeigen wir: *RICHARD LONG*, 7. März - 12. April 2008



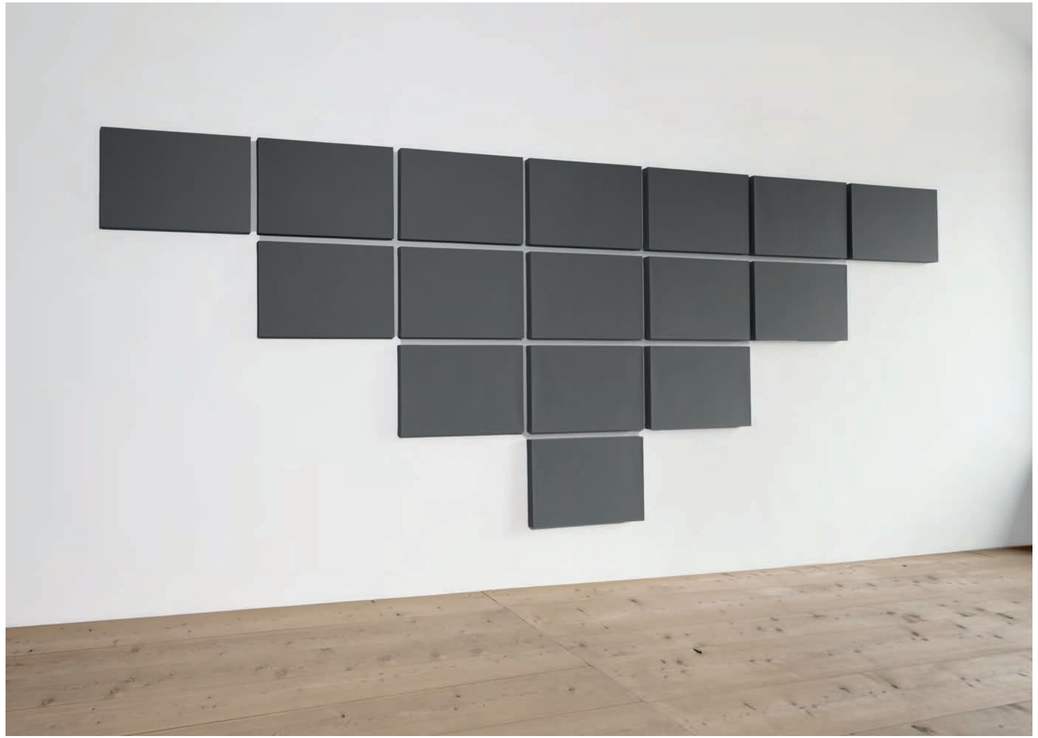


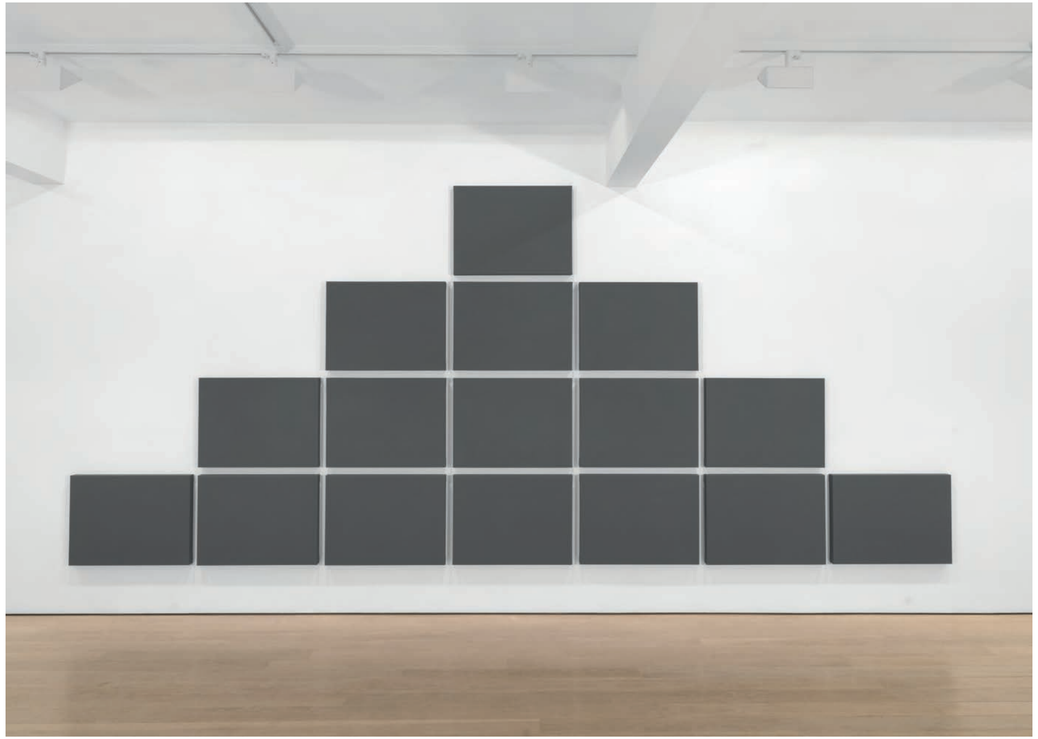
Slewe Gallery, Amsterdam, 2011
Alfonso Artiaco, Napoli, 2009 >



A arte Studio Invernizzi, Milano, 2011

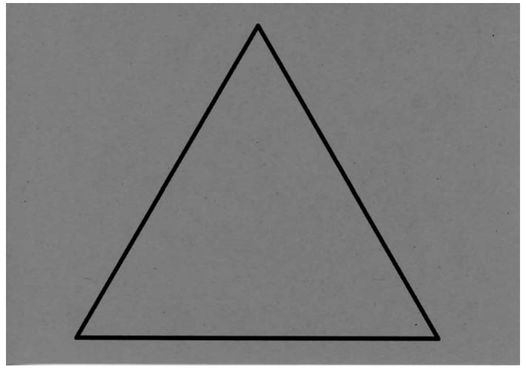
A arte Studio Invernizzi, Milano, 2011 >







Galerie Tschudi, Zuoz, 2011
Galerie Jean Brolly, Paris, 2013 >



BERLIN

Alan Charlton
Triangle Paintings

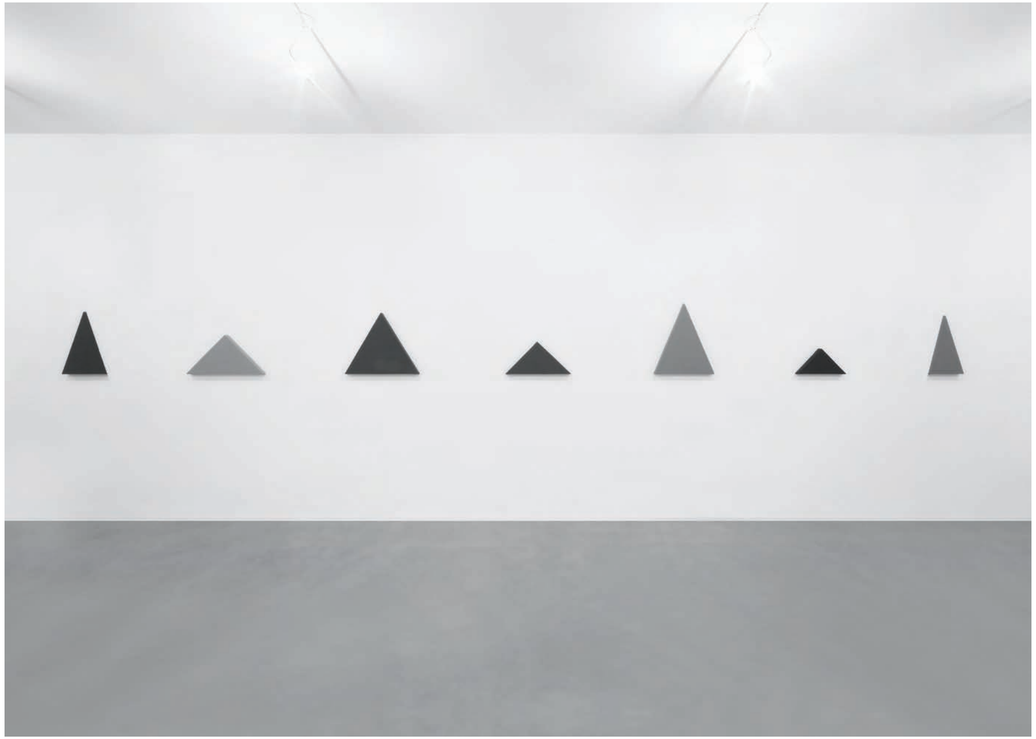
11. September – 27. Oktober 2012
Eröffnung: Dienstag, 11. September, 18–21 Uhr

KONRAD FISCHER GALERIE BERLIN
Lindenstraße 35, 10969 Berlin
Tel: + 49 (0)30 - 50 59 68 20
Fax: + 49 (0)30 - 50 59 68 21
berlin-office@konradfischergalerie.de
www.konradfischergalerie.de
Dienstag – Samstag 11–18 Uhr

DÜSSELDORF:
Peter Buggenhout, 7. September - 20. Oktober 2012

art berlin contemporary
abc
13–16 September 2012

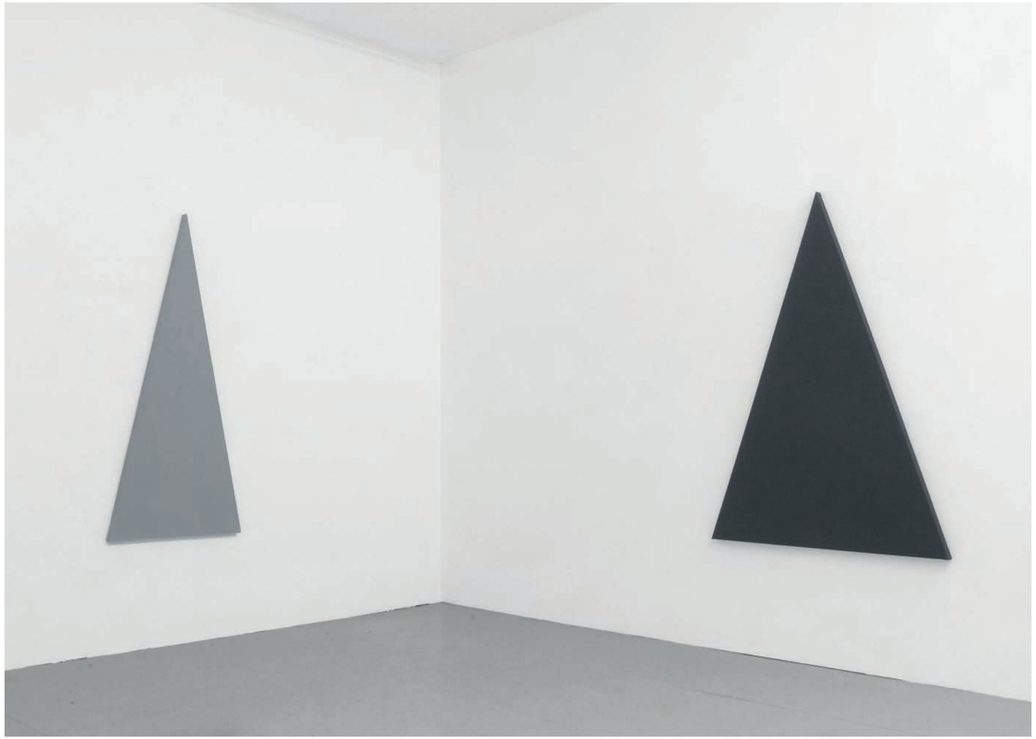




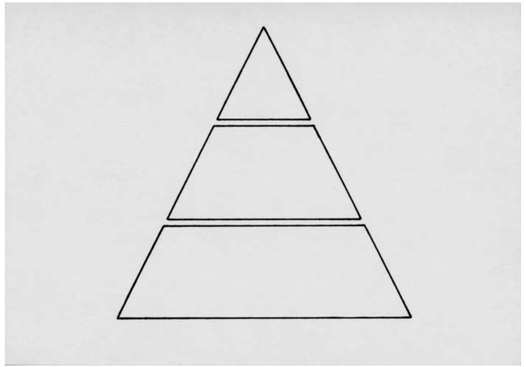
A arte Invernizzi, Milano, 2014

A arte Invernizzi, Milano, 2014 >



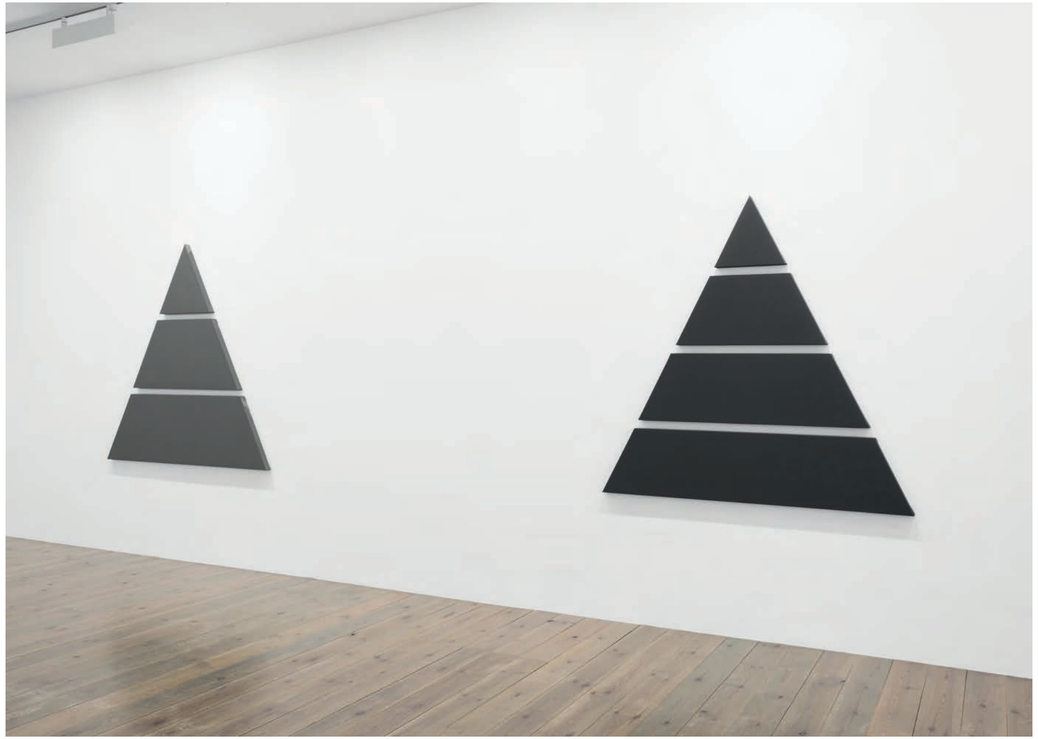


Dörrie * Priess, Hamburg, 2013
Annely Juda Fine Art, London, 2014 >



Invitation card / *Invito*, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 2015

Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 2015 >

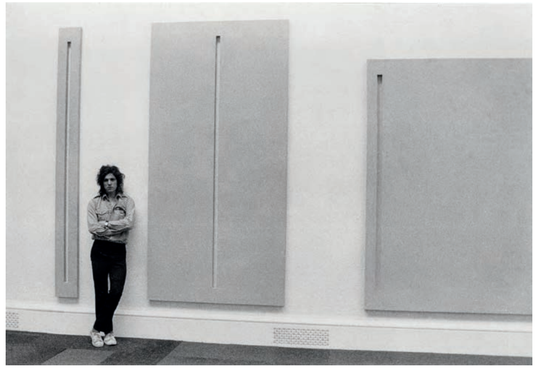




Slewe Gallery, Amsterdam, 2015

Patrick De Brock Gallery, Knokke-Heist, 2016
Galerie Tschudi, Zuoz, 2015 >





Alan Charlton, Royal Academy Diploma Galleries, London, 1971

Biographical notes / *Note biografiche*

Alan Charlton was born in Sheffield in 1948.
He lives and works in London.

Alan Charlton è nato a Sheffield nel 1948.
Vive e lavora a Londra.

Solo exhibitions / *Esposizioni personali*

1972 Nigel Greenwood Gallery, London.
The Whitechapel Art Gallery, London.
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.

1973 Nigel Greenwood Gallery, London.
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.

1974 Galleria Gian Enzo Sperone, Torino.
Sperone-Fischer Gallery, Roma.
Art & Project, Amsterdam.

1975 Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.
Bruno Bischofberger, Zürich.
Modern Art Oxford, Oxford.

1976 Leo Castelli Gallery, New York.
Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.
Lisson Gallery, London.
Rolf Preisig, Basel.
Galleria Ghiringhelli-Sperone, Milano.

1977 Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.
Art & Project, Amsterdam.
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.
9 Channel Paintings. Each Exhibited Simultaneously in 9 British City Art Galleries, City Art Gallery, Aberdeen; City Art Gallery and Museum, Cheltenham; City Museum and Art Gallery, Kirkcaldy; City Art Gallery, Leeds; Leicestershire Museum and Art Gallery, Leichester; Laing Art Gallery, Newcastle; City Museum and Art Gallery, Portsmouth; Mappin Art Gallery, Sheffield; City Museum and Art Gallery, Southampton.

1978 Ausstellungsraum Ulrich Rückriem, Hamburg.
Lisson Gallery, London.
Barry Barker, London.
Rolf Preisig, Basel.
Graeme Murray Gallery, Edinburgh.
Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.

1979 Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.
InK, Halle für internationale neue Kunst, Zürich.

1980 Michele Lachowsky, Bruxelles.
Graeme Murray Gallery, Edinburgh.
Art & Project, Amsterdam.
Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.

1981 *Alan Charlton: Paintings*, Lisson Gallery, London.

1982 Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.
Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.

1983 Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.
Art & Project, Amsterdam.
Wild & Hardebeck, Amsterdam.
Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.

1984 Gerald Just, Hannover.
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.

1985 Graeme Murray Gallery, Edinburgh.
John Hansard Gallery, Southampton.

1986 Art & Project, Amsterdam.
Victoria Miro, London.
Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.
Galerij S65, Aalst.
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.

1987 Galerie des Beaux-Arts, Nantes (with / *con* Richard Long).
Palais Saint Pierre - Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon.
Delfryd Celf, Caernarfon.

1988 Victoria Miro, London.
Starkmann, London.
Art & Project, Amsterdam.
Michael Klein, New York.
Galerij S65, Aalst.
Palais des Beaux-Arts de Charleroi, Charleroi.
Delfryd Celf, Caernarfon.

1989 Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.
Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris (with / *con* Ulrich Rückriem).
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.
Delfryd Celf, Caernarfon.
Victoria Miro, London (with / *con* Ulrich Rückriem).
Delfryd Celf, Amsterdam.
Galerie Tschudi, Glarus.
Castello di Rivoli, Rivoli.
Dörrie * Priess, Hamburg.

1990 Galerie Pierre Huber, Genève.
Galerie Grässlin-Ehrhardt, Frankfurt am Main (with / *con* Ulrich Rückriem).
Städelschule, Frankfurt am Main (with / *con* Ulrich Rückriem).
Alfonso Artiaco, Pozzuoli.
Graeme Murray Gallery, Edinburgh (with / *con* Lesley Foxcroft).
Victoria Miro, Firenze.
Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wien.
Galerij S65, Aalst.

1991 Louver Gallery, New York.
Bernier/Eliades, Athina.
Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen.
Galerie Tschudi, Glarus.
ICA Institute of Contemporary Art, London.
Victoria Miro, London.

1992 Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.

Alfonso Artiaco, Pozzuoli.
Cairn Gallery, Nailsworth.
Museum Haus Esters, Krefeld.
Burnett Miller, Los Angeles.

1993 Victoria Miro, London.
Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.
Galerie Tschudi, Glarus.
Kunsthaus Glarus, Glarus.
Hohenthal und Bergen, München.

1994 Galeria Foksal, Warszawa.
Studio d'arte contemporanea Pino Casagrande, Roma.
John Gibson Gallery, New York.
Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wien.
A arte Studio Invernizzi, Milano.
Burnett Miller, Los Angeles.

1995 Alfonso Artiaco, Pozzuoli.
Galerie Stadtpark, Krems.
2nd exhibition space, Reykjavik.
Galerij S65, Aalst.

1996 Galerie Tschudi, Glarus.
Annely Juda Fine Art, London.
Modulo, Lisboa.
Cairn Gallery, Nailsworth.
A arte Studio Invernizzi, Milano.

1997 Ridinghouse, London.
Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain, Nîmes.
Studio d'arte contemporanea Pino Casagrande, Roma.
Museum Modemer Kunst Landkreis Cuxhaven, Otterndorf.
Kunstverein in Hamburg, Hamburg.
Alan Charlton Lesley Foxcroft, Palazzo Municipale, Vignate.

1998 Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.
Henry Moore Institute, Leeds.

1999 Hohenthal und Bergen, Berlin.
Alfonso Artiaco, Pozzuoli.
Stark Gallery, New York.
A arte Studio Invernizzi, Milano.
Espace d'Art Contemporain Agi Schöning, Demigny.
Dörrie * Priess, Hamburg.
Galerie Tschudi, Glarus.

2000 *Alan Charlton David Tremlett*, Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.
Galerij S65, Aalst.
Alfonso Artiaco, Pozzuoli.

2001 Annely Juda Fine Art, London.
Galerie Tschudi, Glarus.
Stedelijk Museum, Amsterdam.
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.
Stark Gallery, New York.

2002 Inverleith House, Royal Botanic Garden, Edinburgh.
Sleeper, Edinburgh.
House of art, České Budějovice.
Château du Fraisse, Fraisse.
A arte Studio Invernizzi, Milano.

2003 Galería Miguel Marcos, Barcelona.
Galerie Lydie Rekow, Crest.

2004 L.A.C. Lieu d'Art Contemporain, Sigean (with / *con* Lesley Foxcroft).
Galería Miguel Marcos, Zaragoza.
Alan Charlton David Tremlett. Compositions, Marcus Richter, Berlin.
Galeria Foksal, Warszawa.
Galerie Tschudi, Zuoz.
Alfonso Artiaco, Pozzuoli.

2005 *Alan Charlton David Tremlett*, A arte Studio Invernizzi, Milano.
Grey Maze, Art Unlimited, Basel (Annely Juda Fine Art, London).

2006 Dörrie * Priess Berlin, Berlin.
Annandale Gallery, Sydney.
Künstlerhaus Palais Thurn & Taxis, Bregenz.
Galerie Tschudi, Glarus (with / *con* Lesley Foxcroft).

2007 Galerie Jean Brolly, Paris.
A arte Studio Invernizzi, Milano.
Annely Juda Fine Art, London.

2008 Konrad Fischer Galerie, Berlin.
Cairn Gallery, Pittenweem.
Museum Kurhaus Kleve - Ewald Mataré-Sammlung, Kleve.
Johyun Gallery, Busan.
Galerie Tschudi, Zuoz.

2009 *Alan Charlton. Painting Ulrich Rückriem. Sculpture*, Bernier/Eliades, Athina.
Alan Charlton Riccardo De Marchi, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo.
Alfonso Artiaco, Napoli.
Galerie Jean Brolly, Paris.
Patrick de Brock Gallery, Knokke-Heist.
Johyun Gallery, Busan.

2010 Galería Miguel Marcos, Barcelona.
Studio d'arte contemporanea Pino Casagrande, Roma.

2011 Gallery Shilla, Daegu.
Slewe Gallery, Amsterdam.
A arte Studio Invernizzi, Milano.
Couvent de La Tourette, Éveux.
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.
Galerie Tschudi, Zuoz.

2012 Konrad Fischer Galerie, Berlin.
Patrick de Brock Gallery, Knokke-Heist.
Palazzo Municipale, Morterone.

2013 Alfonso Artiaco, Napoli.
Galerie Jean Brolly, Paris.
Dörrie * Priess, Hamburg.

2014 Annely Juda Fine Art, London.
A arte Invernizzi, Milano.

2015 Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.
Slewe Gallery, Amsterdam.
Galería Miguel Marcos, Barcelona.
Galerie Tschudi, Zuoz.
Gallery Shilla, Daegu.

2016 Galerie Jean Brolly, Paris.
Patrick de Brock Gallery, Knokke-Heist.
Wall of 8 Greys, Art Unlimited, Basel (A arte Invernizzi, Milano; Alfonso Artiaco, Napoli; Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf/Berlin; Annely Juda Fine Art, London; Galerie Tschudi, Zuoz).

2017 Konrad Fischer Galerie, Berlin.
Walter Storms Galerie, München.
Noire Gallery, Torino.

2018 A arte Invernizzi, Milano; Annely Juda Fine Art, London.

Group Exhibitions (selection) / *Esposizioni collettive (selezione)*

1972 *Drawing*, Modern Art Oxford, Oxford.

1973 *7 Aus London*, Kunsthalle, Bern.
Une exposition de peinture réunissant certains peintres qui mettraient la peinture en question, 6 Place Vendome, Paris; Städtische Museum Abteiberg, Mönchengladbach; ICC Internationaal Cultureel Centrum, Antwerpen.
Prospect 73, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf.

1975 *Fundamental Painting*, Stedelijk Museum, Amsterdam.

1976 *Arte Inglese Oggi*, Palazzo Reale, Milano.
Cronaca, Galleria Civica di Modena, Modena.
Colours in Painting, Istituto Italo-Latino Americano, Roma.

1978 *Fracture du Monochrome Aujourd'hui en Europe*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.

1979 *Un Certain Art Anglais*, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.
JPZ, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.

1980 *Pier + Ocean*, Hayward Gallery, London.
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.
Die Sammlung Panza di Biumo, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf.

1981 *New Spirit in Painting*, Royal Academy of Arts, London.
New Works of Contemporary Art & Music, The Fruitmarket Gallery, Edinburgh.
Orchard Gallery, Londonderry.

1982 *documenta 7*, Kassel.

1984 *F. Becht Collection*, Stedelijk Museum, Amsterdam.
ROSC, Guinness Hop Store, Dublin.
At the Serpentine, Serpentine Gallery, London.
The British Art Show, Birmingham; Edinburgh; Sheffield; Southampton.
Ouverture, Castello di Rivoli, Rivoli.

1986 *Falls the Shadow: Recent British and European Art - Hayward Annual 1986*, Hayward Gallery, London.
Focus on British Art, ICC Internationaal Cultureel Centrum, Antwerpen.
Eye Level. Anniversary exhibition of permanent collection, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.

1987 *Collection Agnès et Frits Becht*, Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées, Toulouse.

1988 *Becht Collection*, Villeneuve d'Ascq.
Colour Alone, the Monochrome Experience, Palais Saint Pierre - Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon.
The Presence of Painting, Sheffield; Newcastle; Birmingham.

1989 *Prospect 89*, Frankfurt am Main.

1990 *Interventions*, AGO Art Gallery of Ontario, Toronto.

1991 *Histoires d'oeil*, Palais Saint Pierre - Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon.

1993 *Espace Liberé*, Espace de l'Art Concret, Château de Mouans, Mouans-Sartoux.
Singular Dimensions in Painting, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

1994 *Conversation Pieces*, Institute of Contemporary Art, Philadelphia.

1996 *Monochrome Geometrie*, Sammlung Goetz, München.

2001 *Andre, Charlton, Toroni*, CAN Centre d'art Neuchâtel, Neuchâtel.

2002 *Colour. A life of it's own*, Mücsarnok/Kunsthalle, Budapest.
Royal Academy of Arts summer exhibition 2002. The 234th, Royal Academy of Arts, London.
Blast to freeze, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg.

2004 *L'art au futur antérieur*, Musée de Grenoble, Grenoble.
Beyond geometry, LACMA Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Pérez Art Museum Miami (PAMM), Miami.
Summer exhibition 2004. The 236th, Royal Academy of Arts, London.

2007 *Dedica*, PAN Palazzo delle Arti di Napoli, Napoli.

2008 *Alan Charlton, Ulrich Rückriem, Ragna Róbertsdóttir. Recursive Shadows*, Bury Art Museum & Sculpture Centre, Bury.

2009 *Temi & Variazioni. Dalla grafia all'azzeramento*, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia.

2010 *Fundamental Painting*, Tate Britain, London.

2012 *Immagine della Luce. Artisti della contemporaneità internazionale per Villa Clerici*, Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei di Villa Clerici, Milano.

2014 *Morterone: una soglia poetica. Natura Arte Poesia*, Palazzo delle Paure, Lecco.

2017 *Carlos Cruz-Diez & la Donation Albers-Honegger. Dialogues concrets*, Espace de l'Art Concret, Château de Mouans, Mouans-Sartoux.
The Everywhere Studio, ICA Institute of Contemporary Art, Miami.

Bibliography (selection) / *Bibliografia (selezione)*

Drawings of Paintings, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, Stedelijk Van Abbemuseum, Einhdoven, 1975.
9 Channel Paintings. Each Exhibited Simultaneously in 9 British City Art Galleries, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, Lisson Gallery, London, 1979.
Selected paintings 1969-1981, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1982.
Line Paintings 1983-85, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, John Hansard Gallery, Southampton, 1985.
Corner Paintings 1986, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon, 1987.
Charlton, Alan, *50 Grey Books*, artist books / *libri d'artista*, Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris, 1989.
Alan Charlton, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, Galerie Tschudi, Glarus, 1989.
Invitation Cards and Installations Photographs of One-Man-Exhibition, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, Palais des Beaux-Arts de Charleroi, Charleroi; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1989.
Alan Charlton, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, Castello di Rivoli, Rivoli, 1989.
Alan Charlton, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, texts by / *testi di* Emile Charlton, Patrick Frey, Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen, 1991.
10 Grey Squares, portfolio of 10 screenprints / *portfolio di 10 serigrafie*, The Paragon Press, London, 1991.
Alan Charlton, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, ICA Institute of Contemporary Art, London, 1991.
Alan Charlton, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, Museum Haus Esters, Krefeld, 1992.
Central Group (14 drawings offset prints), exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, Galerie Tschudi, Glarus, 1993.
I am an artist who makes a grey painting, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, Galeria Foksal, Warszawa, 1994.
Alan Charlton. I am an artist who makes a grey painting, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, A arte Studio Invernizzi, Milano, 1994.
Quad, portfolio, Galerie Stadtpark, Krems, 1995.
Alan Charlton, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, A arte Studio Invernizzi, Milano, 1996.
Alan Charlton, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, text by / *testo di* Guy Tosatto, Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain, Nîmes, 1997.
Lesley Foxcroft Alan Charlton (Palazzo Municipale, Vignate), exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone; Comune di Vignate, Associazione Culturale Nuova Vignate, Vignate, 1997.
Alan Charlton, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, text by / *testo di* Giorgio Verzotti, A arte Studio Invernizzi, Milano, 1999.
Alan Charlton plasma lo spazio ritmandone concretamente il respiro (Arte Fiera Bologna, Bologna), Booklet 2, text by / *testo di* Carlo Invernizzi, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2000.
Alan Charlton, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, Annely Juda Fine Art, London, 2002.
Alan Charlton. Agire la purezza, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, text by / *testo di* Francesca Pola, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2002.
Alan Charlton, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, L.A.C. Lieu d'Art Contemporain, Sigean, 2004.
Alan Charlton, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, Galeria Foksal, Warszawa, 2004.
Alan Charlton David Tremlett. Opposti simili, adattando spazi, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, curated by / *a cura di* Francesca Pola, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2005.
Alan Charlton. Outline paintings (Künstlerhaus Palais Thurn & Taxis, Bregenz), exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, Berufsvereinigung der bildenden Künstlerinnen und Künstler Vorarlbergs, Bregenz, 2006.
Alan Charlton, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2007.
Alan Charlton. Outline, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, Annely Juda Fine Art, London, 2007.
Alan Charlton, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, Museum Kurhaus Kleve - Ewald Mataré-Sammlung, Kleve, 2008.
Alan Charlton (Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo), exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, curated by / *a cura di* Francesca Pola, texts by / *testi di* Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, Associazione Culturale Villa Pisani Contemporary Art, Bagnolo di Lonigo, 2009.
Alan Charlton. Shaped Grid Paintings, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2011.
La Tourette/Modulations. Le Corbusier/Alan Charlton (Couvent de La Tourette, Éveux), exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, curated by / *a cura di* George Dupin, Bernard Chauveau Éditeur, Paris, 2011.
Alan Charlton Ulrich Rückriem Niele Toroni, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, curated by / *a cura di* Francesca Pola, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2011.
Alan Charlton (Gallery Shilla, Daegu), exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, text by / *testo di* Kim Airyung, Gallery Shilla + Art Proect and Partner, Daegu, 2011.
Carlo Invernizzi, Alan Charlton. Sei poesie di Carlo Invernizzi, sei disegni di Alan Charlton, artist book / *libro d'artista*, Edizioni **ποίησις**, Morterone, 2012.
Alan Charlton. Triangle Paintings, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, interview by / *intervista di* Daria Ghirardini, poem by / *poesia di* Carlo Invernizzi, A arte Invernizzi, Milano, 2014.
Morterone: una soglia poetica. Natura Arte Poesia (Palazzo delle Paure, Lecco), exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, curated by / *a cura di* Epicarmo Invernizzi, Francesca Pola, Comune di Lecco, Lecco; Comune di Morterone, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone, 2014.
Charlton, Alan, *From a square to a triangle*, artist book / *libro d'artista*, Noireditore, Torino, 2017.
Alan Charlton. Grey Paintings, exhibition catalogue / *catalogo della mostra*, texts by / *testi di* Barry Barker, Emile Charlton, Antonella Soldaini, A arte Invernizzi, Milano; Annely Juda Fine Art, London, 2018.